Viorica-Ela Caraman

Ante-Scriptum

eseuri
recenzii de carte



Biblioteca revistei „Limba Română”

Ante-Scriptum

Lector: Veronica ROTARU

Machetare: Oxana BEJAN

Coperta: Mihai BACINSCHI

Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii
Caraman, Viorica-Ela
Ante-Scriptum: eseuri, note de lectură / Viorica-Ela Caraman;
Cop.: Mihai Bacinschi.
– Ch.: Limba Română PP SRL, 2009. – 132 p.
ISBN 978-9975-9529-7-2
821.135.1.09+821.135.1(478).09
C 19

Viorica-Ela Caraman

Ante-Scriptum

eseuri,
note de lectură

Chișinău, 2009

CUVÂNT ÎNAINTE

Textele pe care le-am adunat între aceste coperţi au fost scrise în afara unei eventuale perspective de reunire a lor, aşa încât ele poartă amprenta unei anumite dispersii tematice sau ţinând de natura conţinutului. Un element coagulant îl constituie însă atitudinea constantă adoptată la scriere, cea prin care am respectat, implicându-mă în discuţii despre literatură, un stil de exprimare şi o etichetă mai puţin colocviale în măsură să-mi confirme dreptul asumat de a mă angaja într-o abordare sau o confruntare de idei. E o atitudine motivată şi de publicarea majorităţii textelor în revista ,,Limba Română”.

În mod obişnuit, o prefaţă conţine şi caracteristici ale consistenţei. Încercând să le parcurg din perspectiva unui cititor detaşat, mi se pare că paginile scrise îşi dezvăluie un puls persistent al mişcării, în pofida limbajului lor care impune adesea un soi de rigiditate şi conformare... Dat fiind totuşi faptul că e dificil să păstrez obiectivitatea autoanalizei, prezenta apariţie îmi creează impresii mai mult despre o fenomenologie a cărţii decât despre particularităţile concrete ale acesteia, deşi lucrurile reies unele din altele.

Orice carte, dacă ajunge să-şi merite numele şi statutul, constituie osatura unui adevăr. Timpurile noastre sfidează însă

această noţiune în mod necontrolat. Adevărul în sine nici în plan artistic nu mai e o valoare râvnită, nefiind vorba de relativitate, ci de o aventură a căutării. Nu sunt puţine momentele în care cred că încercarea, începutul, micile incidente intelectuale, ce marchează intrări diferite într-un spaţiu unic al libertăţii spiritului, provoacă un preţios sentiment iniţiator care îngăduie nelimita. Este ceea ce am numit într-un cuvânt compozit ante-scriptum – *încercările fără pretenţia vreunui deznodământ în probleme de literatură (are cine să se încumete la asta!), dar care echivalează cu nişte „ipoteze de lucru" sau cu adevăruri ce pot fi (şi mai trebuiesc) verificate.*

Autoarea

POEZIA CA VALOARE ŞTIINŢIFICĂ
(ESEU DESPRE MOTIVAREA LITERATURII)

O gândire sintetică asupra naşterii şi evoluţiei literaturii în general, ca una dintre îndeletnicirile şi obiectele de atracţie spirituală a individului uman, revendică nişte reflecţii care nu sunt lipsite de paradoxuri. Totuşi, am spune, fiecare gest şi preocupare care alcătuiesc mai consistent sau mai superficial existenţa umană, dincolo de domeniile de activitate sau de registrele de viaţă, se află incontestabil în legătură directă cu coordonata spirituală a fiinţei omului. Pornind de la adevărul că orice gest caracterizează psihicul individului, suntem îndreptăţiţi să punem faţă în faţă două moduri de gândire, având, aparent sau esenţial, mijloace diferite (logice sau intuitive), pentru a decela originea conexiunii lor – poezia (ca noţiune generică pentru artă) şi ştiinţa.

Din perspectiva unei corelaţii între artă şi ştiinţă pe axa intercondiţionării lor, Al. Husar estimează: „Cât priveşte ştiinţa, s-a vorbit de interacţiunea ştiinţei şi artei în Renaştere, în realism, naturalism etc. Ea priveşte adesea însuşi procesul creaţiei, pe lângă sursele ei. Un rol important în desfăşurarea acestui proces îl are dezvoltarea ştiinţei şi tehnicii. Apariţia picturii de şevalet, bunăoară, este legată de descoperirea culorilor de ulei, iar perfecţionarea instrumentelor muzicale în

secolul al XVIII-lea a dus la progresul muzicii simfonice; dezvoltarea fotografiei şi electricităţii a făcut posibilă apariţia artei cinematografice” (*Izvoarele artei ad fontes,* Editura Princeps Edit, Iaşi, 2004, p. 12). Deşi evident că legile civilizării umanităţii creează o interrelaţionare a ştiinţei şi artei deloc de neglijat, această idee este de consemnat mai ales din punctul de vedere al *istoriei* culturii şi artei care reprezintă o imagine factologică a stării de lucruri, dar nu oferă totuşi o redefinire a fiecăreia dintre aceste activităţi în esenţa lor. Căci pentru a vedea rolul individual al domeniilor de cunoaştere menţionate – arta şi ştiinţele exacte – în evoluţia spirituală a umanităţii, trebuie revendicate nivelurile şi modul de manifestare a lor în psihicul uman (sau invers?), interesantă fiind şi descoperirea sursei şi mobilului acestora în interiorul fiinţei noastre gânditoare. De ce să nu-i credem pe cuvânt pe cei care spun că poeţii sunt nebuni? Sau de ce să-i contrazicem pe cei care afirmă că poezia este cea mai cuminte nebunie? Trebuie revăzută şi reconsiderată deci necesitatea creaţiei, plăcerea artei – o nebunie a spiritului – ca pe un impuls evolutiv care înrobeşte sau leagă creatorul de operă ca pe o cauză de efect, neglijând *aparent* legile fizice ale lumii prin explorarea unei realităţi metafizice, apoi raportată la catharsisul descoperirii (ştiinţifice) şi, în fond, la finalităţile materiale ale unui progres spiritual. Iar impresia pe care o creează şi arta, şi ştiinţa este una de stăpânire a lumii şi acestea pot fi descrise şi se înscriu într-o formulă egal proporţionată:

NUMESC → STĂPÂNESC = **ARTA ₪ ŞTIINŢA** = STĂPÂNESC ← CUNOSC

↑ ↑

ARTISTUL ↔ *MIJLOACE SPECIFICE* ↔ CERCETĂTORUL

Interesant este şi genul de intercondiţionare a celor două direcţii de activitate umană despre care scria Mihai Ursachi:

„O lamă de ras rămâne o lamă de ras, iar *Iliada* rămâne *Iliada*, deşi existenţa individului fără prima poate deveni mai incomodă decât în absenţa celei de-a doua; dar pentru a imagina şi produce sisteme multiple de radere a bărbii, spiritul uman a avut nevoie să evolueze milenii, cultura spirituală fiind indispensabilă progresului material. Aşa încât nu facem un paradox când afirmăm că oamenii nu s-ar bărbieri dacă *Iliada* nu ar fi fost scrisă" (Mihai Ursachi, *Raţiunea poeziei (douăzeci şi patru de eseuri despre spectacolul liric)*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2008, p. 38). Prin urmare, o bună dezvoltare a logicii ştiinţifice nu trebuie să excludă aşa-zisa activitate fantezistă, care, fără îndoială, are o influenţă calitativă asupra structurii genetice a organismului uman.

Dacă revenim la Alexandru Husar, autorului, explorând totuşi în adâncime unghiul de vedere al istoricităţii, nu-i scapă nici faptul că „între cubistul Picasso şi fizicianul Einstein au fost semnalate „înrudiri pe care nici ei nu le visează" şi pe care le explică prin formarea şi deprinderea generală a unui mod de a gândi analitic. „Originea acestei evidente înrudiri de formă pare a rezida mai degrabă în paralelismul intelectual care se manifestă azi între ştiinţă şi artă, antrenând şi pe una şi pe alta, cu o violenţă aproape neliniştitoare, spre un mod de a gândi strict analitic" (p. 13).

Când însă ne gândim la ştiinţă şi artă în afara istoricităţii, vom remarca faptul că aceste domenii sunt condiţionate de o dinamică a cunoaşterii manifestată la nivelul psihicului individual. Şi cercetătorul, şi artistul trăiesc febra unei curiozităţi şi a unei nelinişti, care după cunoaştere / creaţie dau naştere unei legături specifice între ei şi lume, prin aceasta stăpânind-o. Lumea reală în care trăiesc cei doi, cercetătorul şi artistul, este aceeaşi, dar ea fiinţează doar în măsura în care este re-

ceptată de către aceştia. Astfel, în urma percepţiei, pentru că lumea este cunoscută pe anumite coordonate şi prin mijloace specifice de către fiecare dintre cei doi, ea devine diferită. Şi, în ultimă instanţă, pentru că lumea are totuşi o singură esenţă, fie că o cunoaştem sau nu (dar este imposibil s-o cunoaştem decât fragmentar, doar prin prisma a ceea ce vedem), ea se poate deci revela în parte fiecăruia dintre cei doi – artistului şi cercetătorului. Şi dacă presupunem că există o esenţă a universului, multiplele faţete care sunt descoperite individual reprezintă, cu siguranţă, aspecte complementare. Mai mult, nu trebuie deloc exclusă „coincidenţa" unor adevăruri pe care le pot descoperi deopotrivă arta şi ştiinţa.

Spre exemplu, intuiţia poetică eminesciană (tot!) devansează considerabil domeniul metaforei prin care poetul înfăţişează o *lume nouă cu propriile adevăruri*, în sensul în care ţinteşte existenţa totuşi a *unui adevăr absolut*, conector între posibile existenţe. Nu ne-ar interesa o discuţie despre unele scrieri eminesciene care reprezintă încercări de teoretizare a fenomenelor şi a problemelor de fizică, din simplul motiv că Eminescu nu este un fizician cultivat, ci, de fapt, un mare şi adevărat artist. Este mai motivată o dezbatere asupra operei poetice care ar adopta şi alte caracteristici. Totuşi printre creaţiile care ilustrează poeticul eminescian, debordând, în esenţa lui, convenţiile unei literaturi situabile pe coordonatele romantismului sau ale clasicismului literar, se află şi meditaţiile lirice în care eul poetic, aparţinând lumilor himerice, îşi pune probleme care vizează realitatea comună într-un mod cât se poate de surprinzător. Iar în rândul cititorilor poeziei eminesciene va fi încadrată cu motivaţie certă şi categoria de oameni ai ştiinţelor exacte.

Un exemplu peremptoriu pentru obiectivul comun pe care-l pot avea literatura şi ştiinţa este poemul eminescian *Scrisoa-*

rea I, apărut pentru prima oară în revista junimistă „Convorbiri literare” la 11 februarie 1881. Poemul filozofic şi de o profunditate lirică excepţională, manifestată prin caracterul imaginar halucinant al scrierii, poartă totodată un vădit substrat ştiinţific, pe care Eminescu l-a transpus în pagina textului liric exclusiv din sensibilitate poetică. Textura imagistică, creată, într-un anumit sens, ca artificiu pentru ideea pe care o spune poemul, se dovedeşte a fi una substanţială şi probatorie pentru ştiinţă. În pofida esenţei de sistem a ştiinţelor exacte, fizica, biologia, chimia, anatomia etc. impun aceeaşi flexibilitate a gândirii ca şi activitatea poetică / artistică, domeniu considerat a fi unul care *creează* un spaţiu cosmic distinct de cel existent, poetul fiind un vizionar supus propriei imaginaţii şi nu un analist al fenomenelor naturii. Personalitatea lui Einstein, un gânditor al naturii din ştiinţele exacte deja unanim recunoscut pe plan mondial, este caracterizată de un spirit imaginativ şi creativ / inventiv impresionant şi de multe ori, din această cauză, neînţeles de către colegi, spirite calculate şi cu o gândire sistemică logică, aşa cum le cer să fie domeniile cunoaşterii în care activează. Autorul „celei mai mari descoperiri ştiinţifice realizate vreodată” (P. A. M. Dirac) – „teoria relativităţii” – se naşte la 14 martie 1879 (Ulm, Wurttemberg, Germania), deci, la apariţia *Scrisorii I*, cel care va teoretiza din punctul de vedere al fizicii adevărurile ştiinţifice ale textului eminescian are vârsta de doar doi ani. Prin urmare, Eminescu nu putea ajunge la ideile relativităţii timpului, de exemplu, şi a depăşirii lui, prin experienţa ştiinţifică universală, care se lansase ulterior, ci prin geniul personal şi prin sensibilitatea sa poetică fără precedent, deci printr-un alt mijloc de accedere a realităţii – *arta*.

În pofida faptului că există discuţii largi despre autonomia artei faţă de ştiinţele exacte în toate sensurile, Alexandru Hu-

sar observă o anumită delimitare la nivel de concepţie şi în interiorul primei categorii, menţionând în aceeaşi lucrare că: „Privind (...) într-un sens, toate artele (s-a putut spune chiar că toate artele se referă de fapt sau se raportează la un principiu unic: realitatea raportată la om), această relaţie diferă cert de la o artă la alta. Principalele arte apar ca interpretări ale uneia şi aceleiaşi realităţi (sau lumi a realului), ceea ce ne obligă a le considera în ansamblu în funcţie de aspectele lor comune. Arta în genere fiind *un reflex al realului în imagini vii* (subl. – *V.-E.C.*) (...)" (ibidem, p. 8-9). Astfel, generalizând, am putea afirma pe bună dreptate, dată fiind această diferenţă între arte, că suntem în măsură să atragem şi domeniul ştiinţific în aceleaşi dezbateri ca pe un gen proxim cu o diferenţă specifică, pentru că şi acesta este *un reflex al realului*, iar în privinţa *imaginilor vii* trebuie să ne întrebăm dacă nu întâlnim cumva de prea multe ori în aritmetică sau în fizică formule paradoxale sau metaforice, marcând aceleaşi (ne)limite – nici în matematică infinitul nu poate fi calculat / cuprins. Ca să nu mai punem problema că nu avem de la Providenţă un certificat care să ateste cât de exacte sunt ştiinţele noastre exacte.

*

Reprezentarea modelului cosmologic al Universului în expansiune, pe care l-au demonstrat, prin anii 1920, Alexander Freedmann şi George Lemaître în baza ecuaţiilor lui Einstein, demonstraţii pe care în cele din urmă fizicianul german le recunoaşte, considerând o eroare concepţia Universului static, la care însuşi se gândea, se regăseşte total la Eminescu cu aproximativ jumătate de secol înainte: „(...) De atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii... / De atunci şi până astăzi colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de haos pe cărări necunos-

cute / Şi în roiuri luminoase izvorând din infinit, / Sunt atrase în viaţă de un dor nemărginit.”

„Călătoriile” în timp din *Sărmanul Dionis* sau cele ale dascălului din *Scrisoarea I* anticipă descoperirea acestei proprietăţi a coordonatei temporale în diferite sisteme de referinţă inerţiale – relativitatea: „Pe când luna străluceşte peste-a tomurilor bracuri, / Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri, / La-nceput pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă (...)” sau „În prezent cugetătorul nu-şi opreşte a sa minte, / Ci-ntr-o clipă gându-l duce mii de veacuri înainte; / Soarele ce azi e mândru, el îl vede trist şi roş / Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoşi (...)”.

Or, celebra teorie a relativităţii restrânse demonstrează că ştiinţific nu e posibil să se decidă dacă două evenimente care se petrec în locuri diferite se produc în acelaşi moment sau nu. Iar nucleul acestei teorii era constatarea că toate măsurătorile timpului depind nu de esenţa materiei, ci de judecăţi asupra simultaneităţii a două evenimente. Astfel, ceea ce i se pare veridic lui Eminescu – reprezentarea simultană în poezie (o realitate paralelă realităţii referenţiale) a două evenimente: prezenţa dascălului în timpul său firesc, natural şi prezenţa lui într-un timp trecut sau viitor, exprimat prin unul imaginar –, Einstein demonstrează că nu este inadmisibil din punct de vedere ştiinţific. Tocmai acesta este punctul în care ştiinţa şi poezia îşi găsesc nodul intersecţiei.

În aceleaşi exemple din Eminescu pe care l-am citat mai sus atrage atenţia şi o altă curiozitate. Imaginea din „Soarele ce azi e vesel el îl vede trist şi roş” admite o interpretare literală paradoxală. Am spune că autorul ne face, pentru a-i înţelege gândul, să ne imaginăm, deşi nu este posibil acest lucru în realitate, că dascălul *vede* soarele

dintr-un timp viitor. La o interpretare stilistică, regăsim în acest vers o metonimie (*a vedea* pentru *a gândi (la)*) care sporeşte expresivitatea imaginii poetice, conferindu-i o reprezentare de tip vizionar.

Abordarea pe care însă am iniţiat-o impune alte estimări. În anatomie s-a constatat că cele două capacităţi umane – vizuală (de a vedea o realitate exterioară) şi imaginativă (de a-şi imagina o realitate care nu este văzută propriu-zis în momentul respectiv) – activizează aceeaşi instanţă cerebrală, celelalte simţuri însă îndeplinesc funcţiile generate de alte centre neuronale. Prin urmare, a vedea şi a gândi imaginativ sunt şi în anatomie sinonime ca şi în limbajul poetic eminescian. Trebuie însă să remarcăm şi alt amănunt, de asemenea revelator. Echivalenţa a vedea – a gândi nu este inedită în poezia lui Eminescu. Se ştie că şi în mod curent româna o admite extrem de frecvent. Atunci apare întrebarea: al cui este meritul creării acestei expresivităţi, al poetului sau al limbii? Deşi răspunsul nu poate fi categoric, în acest context înţelegem mai bine zicerea eminesciană: „Nu noi suntem stăpânii limbei, ci limba e stăpâna noastră”.

Făcând o plasare cronologică a etapelor de dezvoltare a umanităţii, istoricul (supranumit profet) Arnold J. Toynbee, despre care aminteşte Matei Călinescu în *Cinci feţe ale modernităţii*, etichetează principiul *raţiunii* (a se citi al logicii) ca pe unul delimitant între domeniile ştiinţifice şi culturale din diverse epoci. Cercetătorul distinge secole în care atestă viziuni raţionaliste asupra lumii şi altele în care se instituie şi se dezvoltă domenii întregi de cercetare ce exclud cu desăvârşire acest principiu al logicii şi raţiunii. „Credinţa în raţiune, consolidată de-a lungul epocii moderne a civilizaţiei occidentale ca o con-

secinţă a redescoperirii antichităţii în Renaştere, a început să fie puternic contestată în timpul perioadei moderne târzii şi din ce în ce mai intens după anii 1850” (p. 118). Acelaşi A. J. Toynbee pune în discuţie originea acestor contestări prin invocarea faptului că în psihologie „inteligenţa ştiinţifică occidentală post-modernă (perioadă pe care o repereazză la începutul deceniului al şaptelea al sec. XIX – n.n.) a verificat pe calea observaţiei ceea ce a intuit Pascal, şi anume că inima îşi are propriile-i raţiuni, de care raţiunea nu are habar”. În secolul XX al erei creştine, o ştiinţă occidentală post-creştină, psihologia a început să exploreze abisul subconştient al psihicului uman, descoperind că este guvernat de „legi ale Naturii, care aparţin poeziei şi mitologiei, şi nu logicii” (Arnold J. Toynbee, *A Study of History*, Londra, Oxford UP, 1954, vol. IX, p.185, *apud* Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1995, p.118-119). Istoricul englez foloseşte, cu referire la această din urmă realitate, termenul *anarhie*, dar se pare că într-un sens cât se poate de restrâns, din moment ce lumea post-modernă oferă, şi ea, o imagine coerentă despre lume, cu propriile legităţi, şi pentru că nu a demonstrat nimeni în mod irevocabil inferioritatea acesteia.

TENDINȚA INTERFERENȚEI ÎN EXPRESIE

Apropo de intersectarea domeniului ştiinţific cu cel artistic, Constantin Severin, în eseul său *De la Studiile culturale comparative la studiile post-literare*: *Gille Deleuze şi gândirea central-europeană* (http://agonia.ro/), punctează cei mai importanţi paşi care au fost făcuţi pentru a se ajunge la ceea ce încă nu exprimă pe deplin termenul de post-literatură; autorul menţionează însuşi că folosirea acestuia nu are,

cel puţin deocamdată, alternativă. Amintind de prolificul Leonardo da Vinci cu aportul solid în direcţii pluriculturale, Constantin Severin, în studiul amintit, marchează o etapă culminantă a evoluţiei artei şi ştiinţei şi a expresiei lor în creaţiile artistice care urmează postmodernismului considerat (şi acesta!) „o veritabilă fundătură estetică", din simplul motiv că *Levantul* lui M. Cărtărescu este un model „netransmisibil". Iar „post-literatura este un concept care plutea în aer într-o perioadă de complexificare a esteticului. Nu este totuna cu postmodernismul, ci reprezintă o faţă complexă şi actuală a literaturii de după literatură, obligată să treacă de la retorica lingvistică la retorica imaginii şi a creaţiei interdisciplinare. Postmodernismul literar este fascinat în continuare de discursiv, la fel ca modernismul. Post-literatura este o cultură a contingenţelor multiple, în principal nediscursivă şi tragică". O definiţie a post-literaturii ar fi deci, pornind de la articolul lui C. Severin, un fenomen întemeiat pe tendinţa de fuzionare a celor mai diverse domenii care, de-a lungul timpului, şi-au constituit o autonomie indestructibilă. Astfel, textele din post-literatură constituie *produse* „inclasabile" din cauza caracterului lor polimorf şi din cauza accentuării conexiunii dintre domeniile tangenţiale expresiei artistice actuale şi deci dintre elementele alcătuitoare. Ideea acestui polimorfism total poate fi considerată, pe de o parte, o ruptură care dă naştere unei noi tendinţe de creaţie, pentru că, de fapt, toate curentele artistice au apărut şi s-au dezvoltat dintr-un impuls de revoltă şi din dorinţa de spargere a reţelei de criterii rutinizate şi de combatere a crizei de idei şi de mijloace; pe de altă parte însă, această direcţie a fost oarecum pregătită, actualmente alcătuind preponderenţa anume imaginile, manifestările, gesturile din artă care ilustrează ideea de conexiune şi hibridizare. Un punct de pornire în configurarea unui astfel de mod al ex-

presiei estetice constituie însăşi înrudirea ontologică, la suprafaţă insesizabilă, a artistului şi cercetătorului care aparţin unor domenii de activitate diferite, după cum am încercat să arătăm în invocarea paralelei Eminescu – Einstein.

Cu referire la *spaţiul expresiei* din post-literatură, în care se încadrează cele două moduri fundamentale de gândire, cele două tipuri esenţiale de logică, am spune că acesta se caracterizează printr-o tendinţă de a deveni unitar şi comun pentru elementele pe care le înglobează, liantul dintre ele constituind poate numai mici detalii, asemenea celor plasate prin colţurile tablourilor lui Dali, dar care au valoare de centru prin a fi, de fapt, reperul de estimare a dimensiunilor „reale" ale lumii.

Iată că problema pe care o abordăm aici şi pe care o sesizăm mai întâi în dimensiuni generale, identificabile în principiu de-a lungul existenţei culturale a umanităţii, se înscrie în mod curent într-o direcţie concretă, reperată istoric. Deşi particularităţi ale romantismului, de pildă, pot fi găsite cu uşurinţă şi înainte şi după această epocă, acelaşi lucru putându-se spune şi despre expresionism sau simbolism, cubism, sau despre oricare mod de gândire şi creaţie, identitatea / autonomia acestora constă, simplu şi aproape banal, în pregnanţa anumitor particularităţi. Chestiunea stă anume în, să le spunem, proporţii. Deci dacă am putea găsi exemple din toate timpurile ilustrative pentru ideea interferenţei, în cele mai variate înţelesuri, între ştiinţă şi artă (chiar şi atunci când am identificat o finalitate euristică a poeziei lui Eminescu, pe care o poate (o putea) avea, de regulă, ştiinţa; e păcat că nu am conştientizat-o şi oficializat-o pe lângă cea a esteticului şi a catharticului! Astăzi acelaşi nume ar fi desemnat probabil un fizician sau un astronom de referinţă universală), în prezent suntem puşi chiar în faţa unei

tendinţe care reprezintă fructificarea preponderentă a conexiunii cunoaştere – creaţie (artă – ştiinţă), prin depăşirea, de exemplu, a modului discursiv de reprezentare a lumii în artă, fiind vorba de o artă supradimensionată care reuneşte pictura, muzica, literatura, fotografia, cinematografia, dar şi ştirea faptului divers (deja în suprarealism devin obişnuite astfel de combinaţii-trăsnet – *Zenobia* lui Gellu Naum), elemente de experiment ştiinţific şi absolut toate câte pot căpăta şi cărora li se poate găsi măsura generării unei retorici *sui-generis*.

POEZIA COTIDIANULUI – *SCRIITURĂ* SAU *LIMBAJ POETIC*?

Pornind în căutarea originii poeticului şi ţinând cont de cele trei genuri esenţiale ale literaturii – proză, poezie, dramaturgie –, dar şi de evoluţia lor în diferite vârste ale scrisului literar, concomitent cu discuţiile despre autonomia imperativă a poeticului faţă de celelalte genuri literare, dincolo de abordările unei autonomii graduale faţă de entitatea creatoare sau faţă de alte instanţe ce ţin de referenţialitate, se impune analiza termenilor *scriitură* şi *limbaj*, aceştia desemnând principial literaritatea în ipostazele ei contextuale de proză şi poezie. Primul este relativ recent apărut, în comparaţie cu *discurs*, care, chiar dacă a suportat nenumărate mutaţii semantice, provine încă din epoca aristoteliană. Termenul *scriitură* este lansat în 1953 de către Roland Barthes prin lucrarea sa de referinţă *Le degré zéro de l'****écriture***[1], dar utilizat, în mod necesar, deşi fără a-l accentua, alături de cel de *limbaj*.

Cum defineşte esteticianul francez această noţiune, *scriitură*, şi de ce poezia cotidianului din postmodernitate îl poate aduce în discuţie fie că decide sau nu să se înscrie în aria lui de semnificare?

Roland Barthes ajunge să definească termenul de *scriitură* ca pe unul care tinde să ocupe locul prozei ca gen literar, aşa cum

reiese din cele ce urmează, dar fără a spune acest lucru în mod explicit: „Scriitura este, (...) în mod esenţial, morala formei; este alegerea ariei sociale în care scriitorul decide să-şi plaseze Natura limbajului său”. Ideea socialului însă presupune conştientizarea de către scriitor a unui destinatar al scrisului său pe care să-l încânte[2]. Alegerea destinatarului „este una de conştiinţă, nu de eficacitate. Scriitura este o manieră de a gândi Literatura, nu de a o lărgi”[3]. Astfel, considerăm că această definire şi regândire teoretică a literaturii este o premisă de reevaluare a genurilor literare, aşa încât proza, din gen literar, va deveni un atribut al scriiturii sau, de la caz la caz – în poezia cotidianului mai ales –, o particularitate a limbajului poetic, pentru că, la nivel formal, desigur, aceasta adoptă un stil de scriere prozaică şi se plasează pe coordonata socială de instituire a limbajului ei.

În continuare însă se impune întrebarea dacă acest stil prozaic este unul care absoarbe poeticul, afectându-i autonomia, sau, dacă nu, cum se explică prezenţa acestuia în poezie, care este deci statutul lui în textul poetic?

Pentru a confrunta termenul *scriitură* cu poezia, întrebându-se dacă există o scriitură poetică, Roland Barthes este nevoit să compare, la nivelul expresiei şi al semnificării, poezia modernă cu cea clasică, întrucât acestea reprezintă diferenţe fundamentale de structură. Autorul afirmă că despre o scriitură poetică se poate vorbi numai în cazul poeziei clasice în care semnificaţia elementelor constitutive ale textului poetic este actualizată unilateral, în funcţie de contextul social stabilit, iar particulele lexicale constituie doar nişte *relaţii* de explicitare a mesajului, voit dezambiguizat, şi de înfrumuseţare a spunerii ce îşi proiectează obligatoriu un destinatar: „Nu se ridică nicio obiecţie atunci când vorbim de scriitură poetică apropo de clasici şi de epigonii lor, sau despre proza poetică pe gustul *Fructelor pământului,* în care Poezia este cu

adevărat o anumită etică a limbajului”[4]. Prin urmare, noţiunea în discuţie este referenţială poeziei clasice, ca şi prozei, genuri extrem de apropiate în epocă, la cele două nivele de producere a textului – al expresiei şi al semnificării şi încadrându-se perfect în formula lui Monsieur Jourdain: Poezie = Proză+a+b+c; a, b, c fiind nişte atribute particulare ale limbajului poetic, sau Proză = Poezie-a-b-c.

Cu referire însă la poezia modernă, pe care o atestă nu de la Baudelaire, ci de la Rimbaud încoace (deşi lucrurile nu stau tocmai atât de categoric – nici măcar un curent literar nu are „dată de naştere”), pentru care, de exemplu, în poezie existenţa eului liric este una cu desăvârşire autonomă faţă de alte instanţe „ascunse”, prin raporturi specifice, în spatele acestuia, Roland Barthes îşi dă seama de faptul că termenul *scriitură* nu mai spune nimic, acesta este la fel de străin poeziei moderne ca şi, de exemplu, sentimentul din poezia clasică raportat direct la cel care scrie: „În acest moment cu greu am putea vorbi de o scriitură poetică, pentru că e vorba de un *limbaj autonom* (subl. n.) care distruge orice deschidere etică. Gestul oral (verbalizarea lumii – n.n.) vizează aici să modifice Natura, el e o demiurgie; nu este o atitudine de conştiinţă, ci un act de coerciţie”. Poeţii moderni „îşi asumă poezia nu ca pe un exerciţiu spiritual, o stare sufletească sau o punere în poziţie, ci drept splendoarea şi prospeţimea unui limbaj visat”[5]. O stare sufletească din clasicism devine în modernitate şi, am spune, în postmodernitate o „stare a poeziei”, concept lansat în literatura română de Nichita Stănescu şi preluat, de asemenea, de critica literară contemporană[6], pentru a desemna particularitatea structurală a poeziei. Astfel, este anulat orice sentimentalism din poezie manifestat efectiv, identificându-se acum o stare inerentă unui mod total de a fi în lume. În aceeaşi ordine de ideii, Jules Monnerot, în *La poésie moderne et le sacré*, scrie: „Poezia s-a născut (...) nu datorită faptului că unele fiinţe şi-au

propus să fie poeţi, ci datorită faptului că unele fiinţe vizând existenţa au ajuns la poezie”[7].

Care este dar raportul dintre *scriitură*, *limbaj poetic*, conceptul de *poezie,* perceput în sensul lui major, şi *poezia cotidianului*, dacă aceasta din urmă explorează suprafeţele realului şi ale socialului, arie de plasare a discursului poetic clasic, prozaic deci, aşa cum a demonstrat Barthes, şi care nu reprezintă o autonomie a limbajului poetic? Cu alte cuvinte, această poezie din postmodernism suportă cumva, în acest sens, o degenerare sau o regresiune, pierzând starea poeziei?

Tentaţia imediatului, depoetizarea unor anumite toposuri poetice certificate de epoca modernă a poeziei, respiraţia discursiv-atonă a versului, lipsa unui sentiment special de creare / receptare a metaforei şi, în general, absenţa ei sunt semnificative pentru poezia actuală. Problema inspiraţiei divine, de exemplu, demult nu se mai pune: divinitatea este înlocuită cel puţin cu hazardul, în spatele căruia se află... cine?, poate că tot divinitatea! George Astaloş, într-un dialog cu Alexandru Lungu, exprimă o atitudine reprezentativă pentru starea poeziei cotidianului: „Nu există «inspiraţie» şi cred că a venit momentul ca poeţii să demistifice sensul deviat al acestei vocabule (...)”[8]. (Accentul însă va cădea pe altceva, pe „o vocaţie (atunci când ea există cu adevărat) a gândirii poetice şi a traducerii în termeni de expresie în sine care, chiar dacă nu cere certitudine, instruieşte despre esenţial”.) Toate acestea determină, cu referire la poezia cotidianului, poziţia criticului contemporan aflat pe punctul de a recurge la criteriile de evaluare a scriiturii. De aici şi impresia omogenităţii poeziei postmoderne. Am fi mai degrabă tentaţi să analizăm un stil al poeziei de azi şi nu un limbaj poetic, pistă absolut eronată. O anumită sistematizare formală a textului poetic, inconfundabilă de la un autor la altul odinioară (ne referim la poezia de după romantism, adică înce-

până cu cea simbolistă), astăzi lipseşte, iar maniera actuală de textualizare a poemului (cea de explorare a realului) este pusă în comparaţie cu procedeele absolut diferite de metaforizare în poezia din modernitatea românească stănesciană, de exemplu. Astfel, când vorbim de o sistematizare formală, dincolo de prozodie, de altfel absolut opţională, avem în vedere mai ales modalitatea punerii în text a ideii, genul de mijloace la care recurge un poet sau altul. Spaţiul de creaţie, de configurare a metaforei azi este redus la un cadru strict al cotidianului în care mijloacele de poetizare se reduc şi ele şi în care, pe neobservate, motive diferite, dar uşor confundabile, reperează viziuni poetice distincte. Aşadar, cuvântul poetic ce poartă aceste viziuni este încadrat, am spune, arbitrar, într-un context denotativ banal şi evită nivelul unei structuri elaborate a textului conform vechilor tipare poetice, în sensul în care prin coerenţă i s-ar reduce substratul semantic.

Pe aceeaşi axă a confruntării poeticului cu scriitura se identifică şi conceptul de personaj din poezie, pe care îl invocă Nicolae Leahu într-un studiu al său fundamental, *Poezia generaţiei '80*[9], cu referire la lirica optzecistă cu tentă biografică. Explicând modalităţile în care este construit liricul într-un text poetic egocentric, criticul recurge, de asemenea, la argumentul incoerenţei, despre care spuneam mai sus că sporeşte câmpul semantic al cuvântului, devenind limbaj poetic: „Ruptă în bucăţi, sfâşiată de inegalitatea simţurilor, biografia personajului poate fi reconstituită doar de perspectiva întregului. Trilogia lui Mircea Cărtărescu îşi leagă componentele ei prin fibra biografică ce prinde desenul compozit al viziunii într-o unitate spirituală, cea a poetului însuşi. Abia ansamblul operei ne edifică asupra pasiunilor şi angoaselor, a simpatiilor, a antipatiilor şi resentimentelor pe care le trăieşte *omul care scrie*, momente inevaluabile altădată decât la nivelul deducţiei"[10]. Deşi reperată prin date şi evenimente

concrete, cu siguranţă că biografia reconstituită de întreg este una spirituală, transpusă în trăire; fiecare indiciu biografic nu este decât invocarea unei stări, iar totalitatea reperelor identificate în real nu este un simplu inventar, ci constituie etape succesive ale întregirii figurii creatorului.

În poezia cotidianului, despre care este vorba, Cuvântul în sine face abstracţie de context anume prin „starea de poezie", în stratul de adâncime al semnificării, unde se prezintă în starea lui totală de semnificare, mizând, în postmodernitate, şi pe memoria lui enciclopedică. De exemplu, în loc de maşină, motiv suprasolicitat atât în poezia modernă, cât şi în cea postmodernă, şi care nu afectează în nici un caz poeticul, se va citi mecanizare, automatism, ireal, în raport cu animalicul. Ca să dăm doar un exemplu – poemul lui Matei Vişniec, *O iluminare*: „Pe şoseaua plină de noroi / autobuzul nostru s-a izbit aseară de un animal ciudat, un animal / spun specialiştii / cum demult nu mai trăieşte pe planeta noastră // noi, cei o sută de călători / am coborât iluminaţi / şi am stat de veghe lângă trupul ud al animalului / până când acesta mirat şi obosit de singurătate / şi-a dat duhul cu un zvâcnet uşor // atunci am văzut cu toţii / că duhul animalului semăna perfect / cu animalul, cu ploaia şi cu noroiul / semăna foarte bine cu întinderea câmpului / şi mai semăna de-a dreptul izbitor / cu şoferul autobuzului / şi cu fiecare dintre noi". Încă G. Călinescu, în *Principii de estetică,* nota cu referire la acest motiv învestit să ilustreze esteticul că „Zgomotul motoarelor Diezel, revoluţia rotativelor nu pare să intereseze în mod deosebit pe poet. Şi cu toate astea un motor e un monstru, o himeră, şi ar trebui să îmbogăţească lumea speţelor fantastice. Răspunsul la întrebare îl găsim chiar în noţiunea de «himeră», «un animal ireal», «sugerând o nouă formă de viaţă»"[11]. Aşadar, esteticul şi poeticul pot fi recuperate prin memoria enciclopedică şi adâncimea semantică a cuvântului, depăşind limitele unei scriituri care se identifică din principiu cu stilul şi făcând apelul unui limbaj autonom. Iar

autonomizarea acestuia se va realiza prin revelarea stării totale a cuvântului, necondiţionat de context, aşa încât convenţia prozaizării de la nivelul de suprafaţă al semnificării poetice nu va mai atenta în vreun fel la identitatea poeticului, stilul prozaic având un statut pur formal de verbalizare a lumii poetice şi intenţia de spulberare a unei inerţii anihilante în receptarea poeziei. Iar „noul antropocentrism", sintagmă înlocuind termenul de postmodernism, lansată de Alexandru Muşina, pentru că explorează intimitatea banală a fiinţei umane, se referă deci mai mult la gestul formal al integrării realităţii umane în textul literar, şi din acest motiv, credem, sintagmei lui Muşina îi este preferată astăzi în critică noţiunea de postmodernism. Tocmai prin relevarea fiinţei umane şi a micilor ei preocupări, conotaţia fantasmei şi a miracolului universal se implică decisiv în producerea expresivităţii şi a sensului, în pofida repetatelor declaraţii ale postmoderniştilor în textele de *ars poetica* sau în eseuri despre poezie, referitoare la absenţa metafizicului şi a misterului. Totuşi, chiar prin tentaţiile teribilismului, mărturiile lor în acest sens nu pot evita referinţele la o poezie care depăşeşte convenţiile expresiei. Când Emil Hurezeanu scrie, într-un poem, „Eu nu scriu versuri / eu aşa vorbesc", exprimă anume anularea convenţiei, predestinarea poeziei şi, în cele din urmă, finalitatea creatoare a actului „vorbirii" (poetul fiind conştient de un anumit tip de *vorbire*).

Punerea în discuţie a acestor termeni, *scriitură* şi *limbaj poetic*, dintre care, după cum am văzut, poezia cotidianului îl reprezintă, în esenţa ei, pe ultimul, atrage într-o măsură considerabilă şi problema temporalităţii în poezie. Acest aspect este direct proporţional poeticului şi constituie un punct de reper valoros în delimitarea unui nivel de suprafaţă al semnificării de unul de profunzime. Pentru Roland Barthes, se ştie, gradul zero al scriiturii este tocmai limbajul poetic şi presupune actualizarea potenţelor semantice totale ale cuvântului din poezie, utilizarea lui cu toate sensurile deopotrivă, valorizarea lui enciclopedică

şi excluderea posibilităţilor elective pentru o singură direcţie de semnificare, elemente caracteristice deci poeziei moderne care-şi revendică „prospeţimea limbajului”, adică noutatea (a se citi autonomia) faţă de cel utilizat în proză. Prin urmare, această lărgire semantică stabileşte şi reperele unei temporalităţi nedefinite, anulându-i durativitatea funcţională: „În poetica modernă cuvintele produc un fel de continuum formal din care emană puţin câte puţin o densitate intelectuală ori sentimentală imposibilă fără ele; discursul devine, astfel, *timpul dens* (subl. n.) al unei gestaţii mai spirituale, în care gândirea e preparată, instalată încet-încet prin hazardul cuvintelor. Această şansă verbală, din care se va desprinde fructul copt al unei semnificaţii, presupune, prin urmare, un timp poetic [în interiorul limbajului poetic deci – n.n.], un timp care nu mai e cel al „fabricării”, ci acela al aventurii posibile, al întâlnirii dintre un semn şi o intenţie”[12]. Pe de altă parte, poezia cotidianului pune altfel problema temporalităţii. Însăşi sintagma prin care s-a consacrat constituie o referenţialitate temporală: *cotidianul* – un timp trăit efectiv într-o banală intimitate[13] şi în care mici gesturi cronometrează crud un timp consumându-se inutil. Se instituie, în acest fel, un raport direct cu poezia clasică, despre care tot Barthes spunea că nu are decât durata „necesară alcătuirii sale tehnice”[14], doar că acest raport se realizează acum la un nivel strict de suprafaţă, întrucât poezia cotidianului aduce în prim-plan un eveniment trecător doar în mod aparent. Însă concepţia eliadescă a realităţii imediate, conţinând obligatoriu miraculosul, fantasmaticul, este repusă în valoare; revenind la exemplul din Matei Vişniec, alături de autobuzul cu o sută de călători, imaginea din *O Iluminare* a animalului ciudat este profund revelatoare în acest sens. Adică, pe lângă un timp care se consumă pe măsura derulării tehnice a poemului şi pe durata trăirii imediate din stratul expresiv al textului, se instituie o axă temporală în profunzime, ţinând de iluzoriu şi de coordonatele

unei lumi distincte, nereperabilă într-un timp al contingentului.

Prin urmare, în interiorul poeziei cotidianului, sintagmă devenită categorie referenţială a poeziei postmoderne, numărul creaţiilor constituind *limbaje poetice* este egal numărului de universuri lirice şi de autori care o reprezintă.

Din cele stabilite mai sus se impune, pe lângă ideea unei rupturi fundamentale între poezia clasică şi cea modernă, în sensul convertirii *scriiturii* care absoarbe stilul în *limbaj poetic* autonom, cea a unei continuităţi fireşti, a evoluţiei coerente între poezia modernă şi cea postmodernă în sensul testării şi reafirmării autonomiei limbajului poetic prin traversarea unor ipostaze prozaice aparent decalificative pentru identitatea liricului.

NOTE

[1] Carte apărută şi la Chişinău, foarte târziu, în 2006 – Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii*, traducere din franceză de Alex. Cistelecan, Editura Cartier.

[2] Se ştie foarte bine, miza poeziei prerimbaldiene, aflată la etapa respectivă, era cea de a înfrumuseţa spunerea, având finalităţi etice, şi nu de a întemeia un univers poetic.

[3] Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii*, traducere din franceză de Alex. Cistelecan, Editura Cartier, 2006, p. 17.

[4] *Ibidem*, p. 43.

[5] *Ibidem*, p. 42.

[6] De exemplu, Ştefania Mincu îşi intitulează o antologie de eseuri critice *Despre starea poeziei,* Editura Pontica, Constanţa, 2003.

[7] Jules Monnerot, *La poésie moderne et le sacré*, p. 21, *apud* Ştefan Augustin Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului* din *Poeţi străini*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1997, p. 81.

[8] Alexandru Lungu, *Misterul poeziei. Între turnul de fildeş şi zgomotul istoriei*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003, p. 14.

[9] Nicolae Leahu, *Poezia Generaţiei ’80*, Editura Cartier, Chişinău, 2000.

[10] *Ibidem*, p. 232.

[11] G. Călinescu, *Principii de estetică,* Editura Litera Internaţional, Bucureşti – Chişinău, 2003, p. 137.

[12] Roland Barthes, *op. cit*., p. 37-38.

[13] Un alt paradox al postmodernităţii – cel privind ideea de autenticitate. Credem că în postmodernism intimitatea individului, în sens social şi nu metafizic, nu constituie o miză de *captatio benevolentiae,* ci un lucru comun care nu impresionează, deci nu o diferenţă specifică, ci un gen proxim, pentru că diferenţa specifică este, de fapt, sensul secund al cuvântului din poezie şi anume intimitatea metafizică, ce ar însemna o trăire specifică, individuală a raportului cu universul.

[14] Roland Barthes, *op. cit*., p. 37.

EVAZIUNEA ÎN ORIGINAR PRIN CONTRAGERE SAU CREAȚIA „INVERSĂ”

Născut la Cetatea Albă (13 aprilie 1924), poetul Alexandru Lungu se formează ca personalitate în două domenii, pe care le consideră profund complementare şi care i-au marcat fiinţa bidimensională: medicina şi arta. Pe vremea când îl preocupau examenele din studenţia primului an la Facultatea de Medicină, îşi definitivează şi primul său volum de poezii – *Ora 25* (1944), premiat la concursul „Ion Minulescu”. Cu acesta se naşte ca poet cu puternice valenţe creatoare sub ochii lui Constant Tonegaru, Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu, Adrian Maniu, Perpessicius, membrii onorifici ai juriului, care semnează şi primele cronici referitoare la creaţia sa.

Pe cât de entuziast a fost contextul naşterii ca poet a lui Alexandru Lungu, pe atât de exigent a fost poetul cu sine mai târziu, când epoca literară în care urma să se manifeste a coincis în mare parte cu proletcultismul şi realismul socialist, fatale pentru individualităţile creatoare, dovadă fiind retragerile repetate ale poetului din scena literară constrictivă a momentului istoric (tăcerea de până la 1968, de exemplu, apoi autoexilarea sa în Germania, unde se şi stinge la 24 iunie 2008).

Dar dincolo de aceasta, deşi poezia traversează mereu febrilitatea re-creării, în a doua jumătate a secolului trecut, aflată într-un nou moment de „uzură”, îşi caută expresia în cele mai

variate şi contradictorii spaţii imaginare. Ideea exploatării unei lumi cotidiene de rutină este una în drepturi de a se realiza (prin valul poeziei cotidiene) alături, de asemenea, de direcţiile (manifestate aproape concomitent sau la intervale instantanee de timp) la fel de semnificative ale suprarealismului, onirismului etc., care deschid cortina unei largi alternative expresive. Situându-se temporal şi, în bună măsură, conceptual în suprarealism, Alexandru Lungu se remarcă, încă de la debut, printr-o individualitate şarmantă. Şerban Cioculescu afirma în acest sens că „prin tehnica personală a mânuirii sugestiei lirice, unduitoare ca inelele unui şarpe marin uriaş, peste apele vaste ale poemei, autorul îşi transmite neliniştile, spaimele, obsesiile într-un mod mai comunicativ şi eficace decât camarazii săi de generaţie, al căror suprarealism s-a învederat de a fi prea adeseori o formulă strangulatorie”.

Dat fiind faptul că procesul creativ în cazul poetului Alexandru Lungu se întinde pe întreaga durată a vieţii sale (chiar dacă nu şi-a scos la lumina tiparului volumele în mod sistematic), poezia sa abundă şi de aspecte existenţialiste răsturnate, şi de elemente onirice, starea de somnie, de vis fiind un spaţiu în care toate îşi află rostul şi în care se mărturiseşte despre o existenţă umană marcată providenţial şi deci profund integrată cosmicului. Se vorbeşte în critică şi despre un Alexadru Lungu – poet citadin, la începuturi, apoi despre verbozitatea sa decurgând din largi poeme cu tentă epică, urmărind un fir arborescent, oarecum narativ. Vladimir Streinu remarca revărsarea simfonică a versului lui Alexandru Lungu[1]. Sunt destul de numeroase şi caracteristice poemele cu tematică religioasă, superioare, ca realizare şi mesaj, decât anterioarele. Aceste salturi „dintr-un vagon în altul” nu sunt întâmplătoare: ele constituie nişte etape bine definite ale evoluţiei sale poetice. Debutul destul de timpuriu (*de facto* în revista liceană *Prepoem,* apoi realizarea împreună cu Ion Caraion a revistei *Zarathustra*, un laborator în care poetul şi-a „procesat” mutaţiile artistice, i-au menţinut

viu impulsul creator. Nicolae Ţone, în prefaţă la *Ninsoarea Neagră (I)* (de Alexandru Lungu, Editura Vinea, Bucureşti, 2000, p. 9), remarcă faptul că „destinul său care ţine, nu în mică măsură, de magie, de alchimie e să mute trecătorul, în substanţă neeterogenă, să transfere clipa infidelă în piatra de piramide şi să regăsească sensul şi semnificaţia în starea lor genuină, primordială şi să le (re)trimită, o dată în plus, în circuitul major, care constituie o sumă, neîncetat pulsatilă, de viaţă şi moarte, de beznă şi fluorescenţă". Astfel, titlurile volumelor *Ora 25* (1946), *Dresoarea de fluturi* (1968), *Timpul oglinzilor* (1968), *Trei parabole* (1981), *Clavicula mundi* (1983), *Piatra-apa-soarta* (1985), *Fuga din privelişti* (1987), *Elegii cretane* (1989), *Pardes* (1989), *Cheia din miresme* (1990), *Auzelişti* (1996), *Ochiul din lacrimă* (1998), *Ninsoarea neagră* (2000), *Faţa nevăzută a umbrei* (2003), *Zăpezile de niciodată* (2006) sunt doar câteva dintre cărţile care punctează un destin creator tumultuos.

Pornind de la modelul scrisului lui Alexandru Lungu, în special al relativ recentului volum *Zăpezile de niciodată* (Editura Vinea, Bucureşti, 2006), am defini poezia-i ca pe un bibelou, în sensul exclusiv ludic, ca pe o jucărie (dat fiind şi aspectul ei material) şi un joc al spiritului care cochetează cu Adevărul Universal. Este, dacă e s-o luăm pe altă tonalitate, un document al imaginarului său privind modul de a fi şi a vedea în Timp, cel mai important şi frecvent simbol al curgerii spre originar. Poezia lui Alexandru Lungu, fiind prin excelenţă acvatică, se „arată" ca o crustă din tumultul apelor primordiale ale creaţiei în sens de imperative ale împlinirii spirituale umane, prin care se întrevăd pendulările năzuinţei spre întregire. Ea are consistenţa unei lichidităţi translucide[2] care permite deschiderea misterioasă a cortinei unui imaginar poetic copleşitor. Ideea „frumoasei fără corp" se naşte anume din acest mod de a vedea dezmărginitor lucrurile. Versul lui Alexandru Lungu, figurativ vorbind, este impalpabil aproape. Cu aparenţele unei vaporozităţi ludic relaxante, poezia surprinde

inevitabil axa abstractă a existenţei noastre. Redimensionarea „scenei poemului” (Iulian Boldea) prin ambianţa încetinitoare (a timpului! Cf. starea de *remember*) a „costumului” acvatic conferă ideii poetice credibilitate şi transparenţă în sensul transferului interspiritual / de la spirit la spirit: „neocolitul magnetism / al apelor uitate / undele-şi trimite / prin timp / până-n adânc / scoici pulsatile / vibrează-n apă / cu nesfârşirile ispitei / meduze translucide / prin osul frunţii / lin lunecă amurgul” (Al. Lungu, *Magnetism*, *Zăpezile de niciodată,* Editura Vinea, Bucureşti, 2006, p. 8).

Vălul melancoliei şi al uşoarei, dar sesizabilei frici în faţa trecerii, a cuvântului, a izbânzii sau a vitregiei şi nenorocului ţin ritmul echilibrat şi constatativ, reflexiv şi resemnat al incantaţiilor poetice de un romantism eminescian aproape, din volumul *Pardes* (Editura Nord, Aarhus, Danemarca, 1989). Un exemplu: *Piezişul din cenuşă* (p. 24) – „Mereu rămas pe roata nevăzutelor hotare / am adăstat amintea şi-am priit cuvântul / spălând tăcerea din uitare şi de cumpeni / În semeţii adânci când nu e decât noapte / aud căderea frunzelor dintâi (...)”.

În volumul *Cheia din miresme* (Editura Semn, 1990) – *Alcătuirile pustiei* (un exemplu care se pronunţă şi pentru altele) este reprezentat germenele verbului care poartă o existenţă autonomă faţă de cel care-l lansează: „Nu-i sunet să răzbată-n auzelişti / fără vreo dezmierdare de tăcere / Să stingem vorba. / Răzmeriţa de vânt / să-şi culce spicul gol în nefiinţă / până-n hotarul unde-ncepe rostul şi / se sfârşeşte necurata (...)”. Este o forţă care acţionează pe dinăuntru în mod necondiţionat. În poezia lui Al. Lungu nu se pune problema materializării verbului. Din contra, materia toată devine vibraţie, spirit. Vraja cuvântului în starea pură de spirit este cultivată ca pe o materie superioară a receptorului / emiţătorului, acesta din urmă fiind un prim receptor şi ambii supunându-se forţei verbale germinative. Astfel creaţia, ca „produs”, devine spirit şi nu materie: „trupul săvârşit îşi caută duhul” (*Oracole*

din Camposanto în vol. *Pardes*, Editura Nord, Aarhus, Danemarca, 1989); „cuiburile nu-şi mai găsesc / rătăcitele păsări" (*Şerpi îndoielnici* în vol. *Faţa nevăzută a umbrei*, Editura Argo, Bonn, 2003) etc. Sensul acestei lumi este căutat la modul propriu. Orice „reper" al realităţii se transformă într-un înţeles. Semnalăm aici un fenomen al creaţiei, să-i spunem, „inverse" (de la materie la spirit şi nu dinspre idee către materializare), manifestat şi la alte nivele, de exemplu: persoana întâi de plural a verbului imperativ „să stingem" nu este deloc vocea eului liric personalizat, nu este nici o asumare a colectivităţii. Ea este una implacabilă dintr-un interior atotcuprinzător, a unui spirit Absolut, esenţializat. Despre Alexandru Lungu, Titu Popescu spunea, pornind, cu siguranţă, de la statutul extrem de curios al eului liric că „el însuşi este învinsul poeziei, în jurul lui metaforele au consistenţa unei oaze providenţiale şi numai prin filtrul ei îşi poartă dialogul esenţializat cu lumea (...)" (Titu Popescu, 1996, *Ninsoarea neagră (II)*, Editura Vinea, Bucureşti, 2000, p. 296).

Problema inspiraţiei sau a sacrificiului în numele artei sunt mai departe de materia poetică a liricii lui Al. Lungu. Energia verbului ca instanţă abstractă este singura preocupare a vocii lirice adesea impersonală, rece, implacabilă şi, prin aceasta, mesianică, mărturisind despre esenţa superioară a înţelegerii umane prin cuvânt cu marginile în „negând" şi extremităţile în „umbra literei din urmă": „Prin negând cuvântul încolţeşte taine / al căror magic rod ne stă de pândă / din umbra literei din urmă" (*Alcătuirile pustiei*, în vol. *Cheia din miresme*, Editura Semn, 1990). Este evidentă evaziunea lirică în „negând" pentru a afla cuvântul tăinuit, originar, „negândul" fiind o pre-stare a lucidităţii şi conştiinţei. E vorba de evitarea alterării „magicului rod" al cuvântului prin materializare şi despre un soi de contragere în abstract dinspre „umbra literei din urmă".

Ideea de CONTRAGERE (alta decât cea din *science-fiction*) este iterativă în poezia lui Al. Lungu. Aici fascinează magia

pragului şi a posibilităţii trecerii lui spre dincolo. Originarul nu este neapărat o valoare în sine, ci mai ales el este valorificat prin faptul mistificator de a fi o coordonată tangenţială existenţei umane. Punctele de o extremă apropiere ale teluricului şi originarului sunt cele care creează tensiunea lirică. Titlul unui volum din 2003 este *Faţa nevăzută a umbrei*, extrem de sugestiv în acest sens. „Faţa nevăzută a umbrei" este concretul contras în abstract, şi regăsit în el. Eul poetic, despre care spuneam că este unul impersonal, dirijând acest proces al contragerii, capătă amploarea statutului autentic de demiurg al creaţiei „inverse": „deasupra apei / pluteşte o lebădă neagră / cântecul ei de pe urmă / în ţăndări sparge văzduhul" (*Zei trufaşi*). El este, pe de o parte, zeul care ordonă, pe de altă parte, tocmai el este cel care se realizează prin lumea cvasiconcretă dirijată, găsindu-şi rostul împlinirii prin reîntoarcerea către sinele esenţial.

Poemul *Nenumire*, un exemplu luat aproape arbitrar, ilustrează plenar ideea evaziunii[3] în originar prin contragere: „În fereastra amurgului / două umbre contopite / de o stea nenumită / luminate lăuntric / negre ninsori / ploi şi grindini / neguri şi spaime / întretaie lumina târziului / poate noi amândoi / luminaţi de nenumire / respirăm rugina / alunecatului amurg". O stare confuză (a confundării) palpită peste peisajul lăuntric al celor doi. Simţirile originarului („două umbre contopite / de o stea nenumită") se împletesc cu cele ale târziului lumesc, al contingentului care stă sub zodia efemerităţii şi deci a apusului („neguri şi spaime / întretaie lumina târziului"). Poemul relevă un proces indirect al contragerii, el fixează două stări aflate în perfectă opoziţie (una a întregului, alta – a efemerului), care-şi „dau târcoale". Contragerea se produce, pentru că eul poetic, în ipostază de „personaj" al lumii vizibile, are în final revelaţia regăsirii originarului. El îşi contemplează noua stare ca pe o treaptă evoluată faţă de cea actuală – stare purificată, devenită abur, esenţă, umbră. Contragerea ca regăsire a adevăratei identităţi nu este întru totul o finalitate a vieţii telurice. Poemul se numeşte *Nenumire*. Regăsirea acestei stări dintâi este un refugiu şi nu un punct final îndepărtat

al unui drum parcurs îndelung. Fenomenalul nu complineşte originarul, pentru că primul alterează spiritul. Cele două realităţi se succed, marcând naşterile şi renaşterile, astfel realizându-se traiectoria cercului existenţial, având ca particularitate esenţială iterativitatea (citeşte: reînnoirea).

Tendinţa de evadare spre dincolul originar este provocată, pe de o parte, de siguranţa împlinirii spirituale ca finalitate existenţială râvnită de eul poetic, pe de altă parte, de imperativitatea providenţială a acestei integrări cosmice: „la vânătorile duhului / nicăierea fuge gonită / asemenea sălbăticiunii / încolţite fără scăpare / de sunetul cornului” (*Piatra juruinţei*, *Auzelişti*, Editura Semn, Bonn, 1996). De aici, „nicăierea” fiind un punct nedefinit din viitor, înclinăm să ghicim o logică evolutivă spre Ceva, adică nu se ignoră traseul iniţiatic al eului (şi aici unul cu totul impersonal, aproape imperceptibil), dar acest itinerar este văzut ca direcţie regresivă, idee asemeni celei din mitul eternei reîntoarceri. După goana eului, marcată „fără scăpare / de sunetul cornului”, urmează „fântâna vrerii prielnice / cu apa neîncepută”, „unde odihnesc legendele / şi-n fiecare sâmbur de noapte / izbucnesc puzderii de crini”. Astfel, finalitatea iniţierii fiind „apa neîncepută” şi, de fapt, a tuturor începuturilor, evadarea în absolut este văzută indirect ca o contragere într-un spaţiu protector al începuturilor.

Dacă în general metafizicul este văzut ca o etapă existenţială concepută dintr-o perspectivă gnostică mai mult sau mai puţin pragmatică, pornind de la fizic (la Eliade, de exemplu, cu specificul de rigoare al prozei), concretul fiind o haină (şi prin aceasta o mărturie) a unei lumi spirituale, la Alexandru Lungu ideea contragerii manifestată pe largi coordonate – *ars poetica*, *ars amandi*, *ars vivendi* etc. – este una care declanşează un proces cognitiv al lumii (şi fizice) prin eterne retrageri şi pendulări într-un vid metafizic detaşat, dar greu totuşi de ideea existenţei fizicului, care nu este niciodată reprezentat în pura sa materialitate.

NOTE

[1] „(...) dacă e să sugerăm prin analogie tehnica poetică a lui Lungu, o alăturăm tehnicii muzicale simfonice. Şi procedeul este cât se poate mai potrivit pentru o poezie ca a sa de mare debit, revărsată pe pagini întregi, aproape nepunctată, poezie fluentă ca şi masele sonore ale muzicii simfonice, cotropitoare ca apele ieşite din albie, cu caracter deci de inundaţie primejdioasă, dacă reluările, acele simili-refrene sau simili-„paralelisme ale membrelor”, n-ar interveni cu cadenţa lor emoţională (...)” (Vladimir Streinu, 1947, în *Ninsoarea Neagră (I)*, Alexandru Lungu, Editura Vinea, Bucureşti, 2000, p. 296). Şerban Cioculescu remarca şi dânsul orchestarea primului volum de poeme într-o „unitate simfonică” (Şerban Cioculescu, 1947, în *Ninsoarea Neagră (I)*, Alexandru Lungu, Editura Vinea, Bucureşti, 2000, p. 297).

[2] Încă de la primul volum al lui Al. Lungu, Ion Negoiţescu întrevede această „materialitate translucidă” a poeziei, care până la etapele înaintate ale procesului său literar i-a rămas definitorie: „Subtil pare prinsă, ca o insectă fragilă în acul invizibil, neurastenia vremii, obsesia ştirii, modernitatea halucinantă a informaţiilor; toată senzaţia are, de altfel, o materialitate translucidă de moluscă nestabilă, în imaginea ei. Această fluiditate a imaginilor, care dă un farmec real poemelor lui Alexandru Lungu, duce la senzaţia şi mai insinuantă a dizolvării, a neantizării, încât era firesc să se lase ispitit de umbrele, la fel de lichide, în mulaje senzoriale, pure ale spaimei” (Ion Negoiţescu, 1947, în *Ninsoarea Neagră (I)*, Alexandru Lungu, Editura Vinea, Bucureşti, 2000, p. 298).

[3] Lirica evaziunii la Al. Lungu a fost încă de la început urmărită de Gheorghe Grigurcu, văzută însă altfel: „*Timpul Oglinzilor* ni se impune ca un titlu cu multiple rezonanţe ce pot fi asumate de orice poet” (...) „Mişcarea lirică cea mai semnificativă (dar şi tipică!) a volumului în discuţie este evaziunea. Poetul încearcă să se salveze de destinul ce-i circumscrie existenţial creaţia, să se scuture de pulberea urbană (...)”. „O direcţie a evadării, cea mai cultivată, o constituie spaţiul geografic, locurile «niciodată văzute», magnetismul unor «ţări şi ţărmuri furate sortirilor noastre». (...) O altă voluptate evazionistă constă în evocarea bucolicului, un bucolic festiv, care presară peste trăsăturile alegorice satisfacţii senzuale” (Gheorghe Grigurcu, 1969, în *Ninsoarea Neagră (I)*, Alexandru Lungu, Editura Vinea, Bucureşti, 2000, p. 300).

AVANTAJUL DE A FI ŞI A NU FI CREZUTĂ PE *CUVÂNT*

Referindu-ne la lirica postmodernităţii româneşti, ceea ce constituie un element de contrast, mai întâi la nivel de structură, dar inevitabil şi cu „repercusiuni" la nivelul ideatic al poeziei, faţă de cea anterioară (fie şi faţă de poezia simbolistă, în ultimă instanţă), este fenomenul prozaizării.

Faţeta prozaică a fost considerată de Vladimir Streinu, în *Versificaţia modernă,* o extremitate a versului modern, consemnând două cazuri extreme de verslibrism – Geo Dumitrescu şi Marin Sorescu. Aceştia dezbracă mari teme lirice, care au fost ale poeziei de totdeauna, de solemnitatea sub care poeţii le-au înfăţişat de obicei, ocolind pe departe voinţa de a fi oracol al ultimelor înţelesuri ale vieţii, la care totuşi ajung şi devin stăruitori. Slujitor de mistere fără îndoială, noul poet preferă costumului preoţesc şi hieratismului, chiar evoluând prin altare, cămaşa deschisă la piept, mânecile suflecate şi umorul benign.

Vom remarca faptul că prozaicul este o formă prin care poezia modernă şi neomodernă îşi atinge sferele-i lirice în sensul că prin simplitate şi familiaritate se spun mari adevăruri poetice. Dacă în poezia romantică, să zicem, expresia va fi aprioric convergentă ideii de sublim şi înălţare, lirica neomodernă va găsi sublimul în expresia banalului, cele două

aspecte fiind pentru prima dată posibile pentru reuniune doar în cazul cultivării sentimentului de voluptate. Or acest sentiment, aparent, nu numai că e străin liricii neomoderne ci, la tot colţul, ironizat. „Poezia de după poezie”, cum o numeşte Emilian Galaicu-Păun, criticul, e considerată ca dispunând de principala ei achiziţie: ironia şi autoironia. Poemul lui Dimitrie Stelaru *Înger decăzut* începe cu versul: „Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut niciodată fericirea”. Poetul se joacă cu materia vechii poezii, incluzând în contextul protocolar termeni din imaginarul poetic clasic, ca „fericirea”, „niciodată” etc. De aici izbucneşte ironia, pentru că acestea nu sunt deloc compatibile cu civicul. De ce să apară numele autorului (deşi pseudonim, totuşi numele cu care acesta-şi semnează poeziile, deci îl considerăm real) într-un vers al unei poezii dintre cele mai reprezentative? Deci realitatea civică şi instanţa unui imaginar poetic înrădăcinat – „fericirea” – sunt aduse faţă în faţă. Am putea vorbi, însă cu destulă precauţie, despre prozaicul „mână în mână” cu liricul drept miză a tehnicii de semnificare a poeziei neomoderne.

Opera poetică a lui Gellu Naum nu va scăpa nici ea de „păcatul” prozaizării, construind o estetică a banalului... Recursul la punerea în prim-plan a realităţii „brute” trebuie considerată drept sacrificiu de purificare a poeziei de convenţional. În *Orbitalii* (volumul *Partea cealaltă*[1]) Gellu Naum scrie: „Dacă aşa stau lucrurile / mă voi culca pe o margine de trotuar în staţia de tramvai / lângă femeia care vinde limonadă (...)”. Cum stau lucrurile? Anume că noilor autori nu le rămâne să caute poezia decât în banal, căci, puse alături, cele două tipuri de imaginar creează discordanţe, aşa încât starea de poezie şi dorul (cel intraductibil în alte limbi) constituie însăşi Poezia celor care „povestesc în actul doi ce se-ntâmplă-n actu’-ntâi”[2].

În ipostază de critic, Emilian Galaicu-Păun interpreta această frază din teatrul lui Matei Vişniec ca pe o artă poetică a

poeziei optzeciste: „Evident, «ăştia (...) din actu' doi» sunt chiar poeţii generaţiei '80, postmoderniştii noştri de la Porţile Orientului"[3]. Ceea ce se întâmpla în actul unu, mai degrabă, e cum se întâmpla, pentru că poeticitatea „primei" poezii se află în propria-i albie şi ceea ce „se întâmpla" propriu-zis era foarte puţin şi încă aşezat pe raftul de jos. Nici epicul, nici alte forme ale prozaicului nu erau o miză tehnică care să servească liricul. Deşi, dacă generalizăm, nici o poezie din nici un timp n-a putut ocoli oaza prozaicului, din contra, citându-l pe G. Călinescu (*Principii de estetică*), „poetul trebuie să alterneze frazele substanţiale cu frazele prozaice, ca să profite de odihna spiritului în raporturile comune. În timpul acestei odihne versul îşi bate limbile în gol cu un spor de sonoritate care se răsfrânge asupra întregii compuneri"[4]. Deci, pe de o parte, prozaicul acordă un moment de respiro în percepţia poeziei, iar pe de altă parte, tocmai prin însăşi prezenţa ei, constituie un contrapunct faţă de poeticitate, potenţând-o pe aceasta din urmă.

Tot G. Călinescu, vorbind despre „norma capodoperei", ajunge la ideea imposibilităţii descoperirii ei obiective, spunând că „dacă s-ar găsi norma capodoperei atunci s-ar întâmpla un lucru înspăimântător, vrednic de laboratoarele vechilor alchimişti. S-ar produce o dezolare de apocalips, fiindcă arta însăşi ar dispărea. Când am şti cum se face poezie genială, toţi am deveni mari poeţi şi arta s-ar preface în industrie"[5]. Trebuie să remarcăm însă că problema esteticii este tocmai faptul că „norma" ei nu poate fi descoperită, pentru că ea este alta de fiecare dată şi atunci nici măcar nu putem să presupunem ce s-ar întâmpla dacă am descoperi-o.

Referitor la principiul prozaizării, departe de a constitui un „corp" de analiză, acesta străbate în general poezia; în primul rând, pentru că foloseşte limbajul comunicării zilnice (tocmai din această cauză caută Nichita Stănescu „necuvintele"), iar mai mult, el este apropriat în speţă poeziei neomoderne,

configurându-şi propria estetică prin sublimarea cotidianului, realitatea primă, constituind principala cauză a trăirii şi senzaţiei poetice. Autorul *Poeziei de după poezie* remarca: „Poezia marginalului de mult a depăşit, cantitativ şi calitativ, poezia saloanelor”[6].

Unii ar crede că poezia cotidianului ar fi absenţa poeziei, excluzând posibilitatea comparaţiei cu marea poezie a saloanelor. Principalul „obiect de cult” al poeticului este starea specifică indusă de poezie, or, dacă ne gândim mereu la sfere celeste şi abisuri cosmice, acestea vor toci simţurile perceptive ale poeticului, de aceea am spus mai sus că prozaizarea trebuie considerată o intenţie îndreptăţită de spargere a convenţionalului.

Pentru a exemplifica ideea că în postmodernitate prozaizarea este anticamera poeticităţii am ales nişte poeme din creaţia lirică a lui Emilian Galaicu-Păun. Dacă la poeţii modernişti şi postmodernişti în general (din perspectiva aspectului prozaizării, categoriile de autori se restrâng) poeticul este reprezentat prin aducerea lui în cel mai la îndemînă cotidian, deci anume prin sublimarea banalului (gestul nefiind lipsit de un aspect estetico-filozofic) autorul *Yin Time*-ului atinge considerabile altitudini ale liricului, aparent paradoxal, prin prozaicul formal. Această anticameră stă, pe de o parte, în preajma temporalităţii postmoderniste şi deopotrivă cu intrarea în sfera veşnicelor adevăruri universale (dacă ar fi să-i împrumut stilul pentru un moment, aş putea scrie ultimul cuvânt astfel: *univerSale***,** pentru că, spunea Baudelaire, „aucun artiste n’est plus universel que lui”[7].

Într-un anume fel, poeticul poate fi explicat din această perspectivă a universalizării, prin surprinderea esenţialului în lume. Poemul galaichian din al doilea volum, *Abece-Dor* (1989) – *Ultima indivizibilă celulă-a noastră – marea*, are, de exemplu, un fond ideatic mitic originar, dar o organizare

prin excelenţă postmodernistă. Se poate observa aici în mod evident paralelismul prozaizare / poeticitate, mai întâi prin predispoziţia discursivă din titlu: lipsa de concizie, aproprierea unui termen ştiinţific limbajului poetic („indivizibilă" – opusul divizibilităţii celulei-mamă în două celule-fiice, din genetică) – pentru prozaic; termeni care reprezintă o specificitate de ordinul sublimului, „ultima" – extremă de preţiozitate – „celulă" (care poate fi întâlnită şi în stilul ştiinţific) face apelul esenţei; marea – apa – constituie elementul primordial clasic.

Din start, şi la nivel ideatic, poezia pune problema unei bizare dualităţi. „Celulă" şi „mare" sunt două elemente care se află pe talgerele uneia şi aceleiaşi balanţe. Se pare, la prima vedere, că dualitatea trimite automat la existenţa a două fiinţe ale căror destine sunt legate misterios: „însă, pe nisip, perechi, urme de oameni...", explicaţia acesteia poate fi însă mai detaliată şi prin asta mai profundă: trebuie să avem în vedere că, printr-o deosebită intuiţie poetică, autorul „vânează" un adevăr străvechi, devenit tradiţie: de închinare a unui pahar (urându-se cu paharul în mână) cu încredinţarea faptului că prin rostirea urării în faţa paharului cu lichid (apa – cu extensie de semnificaţie asupra lichidelor în general: vin etc.), vrerile celor care cinstesc vor fi „înregistrate" în compoziţia apei, care prin energiile şi potenţialul ei universal va influenţa legile naturii întru împlinire. Dat fiind acest fapt, apa capătă valoarea unui ADN universal, un germene a toate, conţinând întreaga informaţie a lumii. Ideea va fi exprimată conotativ în expresiile poetice „îngemănarea cromozomilor în semnul infinit", „rămaşi ce-am fost a fi", „liberi de-a fi tot", „trupul nostru dornic de stihii", „apele (...) ne cheamă-n / ultima indivizibilă celulă, matcă sâmbur...".

Constatarea lirică „nu-s singur" trimite la existenţa abstractă a unui eu simetric (simetrie axială) esenţializat în celula

acvatică de „ADN”, însă conştientizarea acesteia ca fiind o iluzie atestă nerecunoaşterea noastră în alte forme universale ca entităţi esenţiale.

După cum afirma şi Baudelaire, poetul are indispensabilitatea unei obscurităţi pentru a exprima verbul net şi clar, soiul de claritate ţinând de metafizicul caracterizat pin esenţial. Această obscuritate, de pe linia poeticului, se desfăşoară paralel cu stilul discursiv prozaic prin două moduri de semnificare consecutive: unul prin abstractizare, iar altul prin materializare (ceea ce ne îndreptăţeşte să numim poezia lui Emilian Galaicu-Păun o formulă materială de abstracţii). Termenul „foarfece” reprezintă semnificarea prin materializare, unde este pusă în relevanţă instanţa paternă cu o valenţă accentuată de material şi automatism; termenul de „filozofie” din „ne-au decupat odată din materie / de filozofie” semnifică prin abstractizare esenţa noastră spirituală, iar consecutivitatea structurală este constituită de termenul „materie” al aceluiaşi vers, el deci făcând legătura semantică între termenii „foarfece” şi „filozofie”. L-am putea considera un element prozaic în speţă, dar ireversibil legat de poetic, pentru că tocmai el creează armonia viziunii prin legarea a două contraste.

Coerenţa gramaticală şi sintactică este aproape intactă: deviază, şi nici atunci nu putem spune chiar aşa, numai prin intervenţia frecventă a punctelor de suspensie. Şi aici am putea vorbi despre o prozaizare *sui-generis,* însă ea este „anulată” de cripticul poetic. Se succed, de multe ori fără intermedieri, imagini dintre cele mai diverse, spulberând orizontul de aşteptare al cititorului până la provocarea şocului: „liber de-a fi tot, rămâi ne-adună / ultima indivizibilă constantă. / liber de-a fi tot, rămâi dacă te doare / singura ta formă, singura ta viaţă, / neputinţe pluricelulare / de părinte, carpen, lup, verdeaţă / de iubită, de-al tău frate geamăn, / de cioban, mesie, ghilotină, / de vieru, mioriţa, geam înspre

europa, joseph k., de violină, / de 1907 (o mie nouă sute şapte), / «unsprezece elegii», de porc de câine, / de-a-ncerca oricare altă moarte (...)" etc.[8]

Poeticul vine aici din diversitatea şi antiteza imagistică, din succesiunea fulgerătoare a simbolurilor-imagini, el este astfel legătura lucrurilor prin ideea de esenţial, căci întreaga cavalcadă de lucruri declanşează o reacţie subită, necesitatea de a trage o acoladă la toate, denotând evident o atitudine poetică de finalitate interpretativă.

La nivel stilistic, întreaga poezie a lui Emilian Galaicu-Păun utilizează engambamentul, dar care aici serveşte unei bizare consecutivităţi şi cursivităţi a ideii în versuri diferite. În sine, figura ar ţine de prozaizare prin faptul că se caracterizează prin lipsa de concizie şi deci poetul recurge la o segmentare a ideii în versuri, fără a o deforma. La Emilian Galaicu-Păun, sub această marcă a prozaizării se ascunde un cert potenţial poetic, în sensul că este depăşită simpla convenţie a segmentării, iar figura poate fi numită dublă pentru că prin aceasta nu numai că se continuă ideea începută într-un vers, dar se şi naşte şi dezvoltă o alta. Este vorba şi de o etapă avansată a unui joc de cuvinte: „[...] liberi / de-a fi tot, rămaşi ce-am fost a fi... / fluxul mării aruncat pe Limb ieri – / trupul nostru dornic de stihii"[9] şi „liberi de-a fi tot, ne-am smuls, ne-am despărţit / pân'la glezne, pân'la genunchi, pân'la îngemănarea / cromozomilor în semnul infinit [...]"[9].

E de remarcat faptul că schimbul de atribute cu finalitatea universalizării fiinţei umane este interesant urmărit şi la nivelul prezenţei-absenţe a eului poetic. Poezia, la acest nivel, constituie o gradaţie a depersonalizării şi esenţializării umanului prin cosmic. Devenirea lui „liberi", al cărui plural desemnează contingentul, un eu de extensie colectivă, în „liber", singularul surprinzând esenţa până la impersonal („rămâi") şi, deci, Universal.

În definitiv, cuvântul exploatat în poezie cu sensul lui direct, epic-discursiv, ştiinţific sau banal, constituie o marcă a prozaizării utilizată în scopul generării unei sensibilităţi poetice certe care, de fapt, are mobilul unei libertăţi netăgăduite de percepere a lumii, în acest fel poetul postmodernist găsind aici un teren al inovării limbajului şi mijloacelor artistice. Poezia aflându-se astfel la o vârstă în care înoirea în sens clasic este aproape o imposibilitate, acum îi revine misiunea de a deconvenţionaliza (tot prin inovare!). Or, de aici vine francheţea ei debordantă, cu o finalitate constructivă prin deconstrucţie şi, deci, avantajul ei de a fi şi a nu fi crezută pe *cuvânt*.

NOTE

[1] Gellu Naum, *Partea cealaltă / L'autre côté*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1998, p. 47.

[2] Emilian Galaicu-Păun, *Poezia de după poezie*, Editura Cartier, Chişinău, 1999, p. 270.

[3] *Ibidem,* p. 270.

[4] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Editura Junimea, Iaşi, 1996, p. 74.

[5] *Ibidem.*

[6] Emilian Galaicu-Păun, *op. cit.*, p. 267.

[7] Ch. Baudelaire, apud. G Călinescu, *Principii de estetică*, Editura Junimea, Iaşi, 1996, p. 67.

[8] Emilian Galaicu-Păun, *Yin Time*, Editura Litera Internaţional, Chişinău / Bucureşti, 2004, p. 28.

[9] *Ibidem.*

MISTERUL FIRESCULUI

„Divide! – îi strig eului director
Şi condu! – îi poruncesc mâinii de secretară
N-au treabă.
Ei, cum să scrii în astfel de condiţii?
Şi totuşi scriu.”[1]

Pe cât de uşor, pe atât de sigur, pe cât de simplu, pe atât de grandios se naşte poezia Lilianei Armaşu. Când toate merg anapoda, adevăratele forţe de existenţă tânăra poetă din Republica Moldova le găseşte imperativ în cuvântul scris, adevăratul ei destin, conştientizat cu fiecare rând.

Este cunoscut faptul că prin cuvânt fiinţa umană stăpâneşte lumea de la distanţă. Cuvântul rostit în prelungirea gestului poruncitor al mâinii care arată obiectul este învestit cu rolul şi potenţele de stăpânire definitivă a lui. Dacă în cuvintele de rând se regăsesc aceste proprietăţi de dominare în consecutivitatea unui gest, în ceea ce priveşte cuvântul poetic (al Lilianei Armaşu) lucrurile stau altfel. Cuvântul din poezie este un domeniu care le stăpâneşte pe toate în

mod autonom cu desăvârşire, tot ce înglobează îi aparţine miraculos:

„Îmi place să văd lumea întinsă pe foaie

şi să mă uit la ea ca la ziua de ieri."[2]

Cuvântul nu constituie un univers compensatoriu al realităţii, acesta se configurează paralel şi în mod implacabil ca un destin. Chiar dacă poeta ar invoca în imaginarul rândurilor sale gusturi dulci şi raze luminoase pe ton de odă realităţii, sensibilitatea declarată a verbului (în fiecare poem al său regăsim câte o *ars poetica*) le-ar depăşi indubitabil. Chiar dacă poeta, desemnată de eul liric, ar fi cunoscut împlinirea şi în lumea extraverbală, oricum cea a cuvântului în care evadează ar fi fost una privilegiată de ea.

...dar însăşi „Viaţa aşa Cum e", personaj alegoric din poezia Lilianei Armaşu, este, de fapt, pictoriţa sau poeta noastră de suflet. Metafora – reprezentativă pentru arta poetică a autoarei – denotă o grandoare de nebănuit a firescului. Aşa cum se întâmplă, în mod obişnuit şi aproape banal, poetul ia ca punct de reper realitatea pentru a-şi exprima propriile trăiri influenţate de aceasta. Versurile Lilianei Armaşu comunică despre lucruri într-atât de reale, încât ele par originale. Poemul dezvăluie partea cea mai dezgolită a lucrurilor pe care tocmai ochii lucizi ai celor mai avizi căutători nu o pot vedea. Scoaterea în prim-planul imaginii poetice a senzaţiei elementare, nu numai prin sugestia ei, dar şi printr-o cutezanţă nestăpânită de a spune lucrurilor pe nume, „nume" dat, evident, de poetă, unul de un şocant firesc, trasează conturul unei viziuni *rotunde*, cutremurătoare.

Convenţia sugestiei adevărului poetic este depăşită prin acuitatea şi exactitatea imaginii artistice, care se configurează de

fiecare dată plenar în poem, aşa încât un joc al sugestiei, pe care atât de mult mizează toţi adevăraţii poeţi, ar fi pur şi simplu uzurpator, pentru că originalitatea şi misterul poetei Liliana Armaşu constă propriu-zis în structura amplă a viziunii. Cu cât cuvântul ei este spus mai îndelung, până la *capăt*, cu atât înfiorează mai mult.

În prezenţa unor revelaţii despre aparenţele şi esenţele lucrurilor, a unor percepţii impresionant de largi de care e stăpânit eul liric, este cel puţin inutil să se adauge şi intenţia înnoirii limbajului poetic. În versurile autoarei, compatibilitatea netă a expresiei şi concepţiei lirice, în încercarea de a ghici şi de a-şi explica rădăcinile creaţiei, actualizează mitul inspiraţiei divine şi al verbului de foc, deloc în spiritul romantismului, ci în legea sufletului ei. Implacabilitatea actului creaţiei este mereu confirmată, ca şi faptul că trăirea interiorizată a lucrurilor îi este de asemenea un dat.

Poemul Lilianei Armaşu se consumă pe tonul confesional-reflexiv care dezvăluie şi un soi de împăcare (înălţătoare, totuşi!) a eului poetic cu starea pe care o trăieşte în urma contactului dur cu realitatea, dar neluat ca atare. Pentru că ponderea lumii verbale în interiorul fiinţei artistice o înstrăinează pe aceasta din urmă de imediatul tumultuos şi relativizant.

Ca şi contrapunct al trăirii poetice, totuşi accidentalul este adus în poezie cu generozitate, el constituie un balast productiv / producător în sensul trăirii artistice. Pentru a transmite acest din urmă fior, autoarea oferă în poezie realitatea ca pe tavă, în mod foarte demonstrativ, până îl face pe interlocutor / destinatar să se simtă însuşi în mij-

locul ei, în acelaşi timp îi taie, pe nesimţite, pământul de sub picioare, pentru a-l face să cadă într-un spaţiu interior unic, cel al eului poetic, în care găseşte un destin cu toate aparenţele banalului, dar unul profund nuanţat şi prin asta tulburător.

NOTE

[1] Liliana Armaşu, *Eu scriu... Tu scrii... El este...*, Editura Centrului judeţean al creaţiei Târgu-Jiu, 2001, p. 12.

[2] Ibidem, p. 13.

GRIGORE VIERU[1] ŞI EMIL CIORAN ÎN CIRCUMFERINŢA IDEILOR COMUNE

Moto:

De ce nu am scoate din durere tot ce ea poate da,
sau de ce nu am cultiva un zâmbet,
până am ajunge la zona vitală din care el izvorăşte ?

*

Oricât m-aş lupta pe culmile disperării, nu pot şi nu vreau
să renunţ şi să părăsesc iubirea, chiar dacă disperările
şi tristeţile ar întuneca izvorul luminos al fiinţei mele
deplasat în cine ştie ce colţuri îndepărtate ale existenţei mele.

(**Emil Cioran**, *Pe culmile disperării,* Editura Humanitas,
Bucureşti, 1990, p. 155; p. 202)

Dintr-o iniţiativă cu scop revendicativ pentru ambele personalităţi anunţate în titlu, prezentul eseu face dovada unui experiment comparatist, pe segment ideatic, axat, ca şi în mod tradiţional, pe afinităţi şi pe contradicţii identificate în creaţiile acestora. S-a vorbit, se vorbeşte, dar mai ales se va vorbi despre un Vieru al tuturor, basarabeanul, şi despre un Cioran intangibil, exilatul român, sufocat de îngrădirile spiritului etc. Perspectiva unei abordări alăturând creaţiile celor doi români ar putea părea cel puţin stranie din mai multe mo-

tive, ţinând cont mai ales de anvergura celor două personalităţi ale literelor româneşti, dar reperele estetice pe care le-am ales pentru această discuţie ni se par cu adevărat analizabile în comparaţie. Credem totuşi că despre proporţii se va putea vorbi mai târziu, când lucrurile vor căpăta mai multă limpezime şi când, mai ales, se va conştientiza importanţa mediului în care se produce creaţia. Acum însă prestanţa lui Cioran (sau a lui Vieru) n-ar trebui să ne descurajeze în abordarea pe care am iniţiat-o.

Punctul de plecare al unui asemenea demers experimental îl constituie imaginarul în care se înscriu viziunile celor două tipuri şi temperamente artistice şi modul lor de configurare la fiecare dintre aceşti creatori. Este vorba despre o zonă comună celor doi, caracterizată de o dinamică a fericirii şi suferinţei, a comicului şi tragicului, a mutilării spiritului şi a exaltărilor sale în abisuri şi înălţimi, a vieţii şi a morţii, a rostului şi a neîmplinirii, a eului cu o viaţă interioară tensionată şi a banalităţii unei alterităţi anonime, a adevărului sau a tainei ca iluzie a existenţei umane etc. Pe de altă parte, firea unui poet deopotrivă al maturilor şi al copiilor, care şi-a căpătat renumele unei fiinţe izvorâte din lumina fără orizont a sufletului popular ce-l aduce şi-l leagă de lume, Grigore Vieru, contrastează indiscutabil cu alta, cea a filozofului Emil Cioran, care disecă îndelung, mai întâi de pe poziţia pe care i-o impune statutul reflexiv al textelor sale, sentimentul plin de înfiorare al sinuciderii, de exemplu, pătrunzând până la capăt dimensiunile acestuia în plan psihic sau al subconştientului. Sfidând această certă discrepanţă, vom găsi şi aici o punte de legătură între cei doi, deloc forţată, în ideea de sacrificiu pe care şi l-au asumat ambii fără rest, cu atât mai mult cu cât îndurerarea nu i-a fost nici pe departe străină poetului basarabean. Stăpân al seninătăţilor sufletului, purtându-şi rănile în bandajele candorii, poetul va declara totuşi: „Poezia mea vine din marea singurătate şi din greaua suferinţă...”.

În pofida numeroaselor titluri pe care le dă Cioran operelor sale, sugerând o viziune întunecată asupra lucrurilor şi existenţei, natura exprimată a acestora este, în realitate, la o altfel de analiză, cu totul alta. Autorul, înainte de a se prezenta din cărţile sale drept un filozof cu aparentă alură tenebroasă, este mai întâi de toate un artist care flirtează cu destinatarul scrisului său. Fiecare semnificaţie a titlurilor pe care le dă scrierilor sale ar putea fi tocmai opusă celei pe care o creează, de fapt, viziunea din text. Spre exemplu, cartea de debut, *Pe culmile disperării*, al cărei titlu din start îi pregăteşte emoţional lectorului o stare de curiozitate-compasiune faţă de cel care este determinat să scrie despre tristeţe, îi oferă totuşi cititorului o înţelegere, aproape matematic calculată sau – să spunem într-un termen literar de specialitate – în mod autentic, a beneficiilor metafizice ale fiinţei pe care i le poate conferi vâltoarea tristeţilor şi a disperărilor. Catalogarea imperativă a unui Cioran drept filozof al disperărilor sau al optimismului este un gest extrem de dificil şi de riscant. Cine l-ar portretiza pe Cioran doar ca pe un explorator al tenebrelor psihologice, psihice şi spirituale poate fi considerat cu toată certitudinea victima propriilor spaime – nu înainte de a fi una a strategiilor estetice cioraniene – şi a propriilor anxietăţi faţă de lucrurile pe care le abordează filozoful „disperărilor" şi al altor „lacrimi" şi „amurguri". Acelaşi lucru se remarcă şi apropo de poetul Grigore Vieru, considerat de către unii rapsod al fericirii naive, în orice caz un poet obsedat de un sentiment neserios – un soi de reverie infantilă, exprimată fie prin duioşii verbale, fie prin versificaţii lacrimogene îndreptate către patrie şi atât[2]. De fapt, tocmai aici stă izvorul magiei poetice vierene, prin care lucrurile simple la suprafaţă, pe care le percep cu inima şi nepoeţii, umplu golul unei insensibilităţi faţă de metafizicul pe care suntem incapabili, orice s-ar spune, să-l receptăm în stare pură, dar care ne absoarbe şi către care accedem prin datul nostru omenesc, la urma urmei, „internaţional" – dacă tot ni se reproşează, mai ales nouă, basarabe-

nilor, că ne lipseşte această dimensiune, – mamă, patrie, grai. De aceea Grigore Vieru este mai ales poetul profunzimilor, iar orice măsurare a adâncurilor implică în mod imperativ ideea de suferinţă, cu o finalitate cathartică irevocabilă, textualizată în poemele lui Grigore Vieru la diferite scări tematice.

Şi în cazul lui Emil Cioran, indiscutabil, lucrurile au un revers: la el se poate vorbi şi despre un anumit tip de umor (în nici un caz negru, cinismul lui este plin de politeţe: „Scrupulele unui cinic – ar fi mai mult decât un titlu de carte, ar fi deviza carierei mele", scria în unul din *Caietele* sale Emil Cioran[3], cu atât mai mult cu cât bancurile se caracterizează şi ele printr-o doză consistentă de filozofie. Drept mostră de umor cioranian în care, concomitent, nu este de neglijat nici conţinutul filozofic poate fi considerată afirmaţia că: „Fiecare poziţie a vieţii este o altă perspectivă a ei. Filozofii se gândesc la altă lume fiindcă, gârbovi de obicei, s-au săturat a o privi pe aceasta" (Emil Cioran, *Amurgul gândurilor*, Editura Humanitas, 1994, p. 36).

În acelaşi mod în care la Cioran transpare melancolia fiinţei, ca amurg sau ca strâmtoare a spiritului, şi luminozitatea, împinsă, de multe ori, până la comic, îşi face loc printre rândurile sale. Un anumit tip de optimism, am spune. Unul care, şi el implacabil, ca şi moartea, umple fiinţa de energie fie şi pentru a cădea în disperare, această din urmă stare, fiind un vârtej ce creează adevăratul sentiment al vieţii şi de viaţă. Prin a arăta cât de cioranian este Grigore Vieru şi cât de vierean este Emil Cioran subliniem ideea de imagine cameleonică pe care o poartă cei doi creatori.

Afirmaţiile făcute pot fi considerate, în definitiv, şi replici pentru cei care-l consideră pe Cioran, în fond, un disperat (ca autor de reflecţii, nu ca om şi ca individ social, deşi, în cazul lui Cioran, scrisul şi modul de a fi, pe care-l desprindem din evenimentele de viaţă şi din scrisori, din propriile mărturisiri etc., înregistrează şi provoacă o confuzie foarte armonioasă;

dar poate că filozoful Cioran nu a făcut filozofie – ipoteză, pe drept cuvânt, argumentabilă –, ci căutarea de sine a fost singurul postulat pe care l-a urmat în faţa foii de scris, un postulat absolut personal, întrucât dezavua filozofii care şi-au făcut o profesie din tristeţea oamenilor, fără a se autoînscrie în rândurile acestora: „A lua lucrurile *în serios* înseamnă a le cântări fără a participa; a le lua *în tragic* – a te angaja în soarta lor. Între seriozitate şi tragedie (această tristeţe ca *acţiune*) este o mai mare deosebire decât între un funcţionar şi un erou. Filozofii sunt bieţi agenţi ai Absolutului, plătiţi din mâhnirile noastre. Din a lua lumea în serios şi-au făcut o profesie" – Emil Cioran, *op. cit.*, p. 27). De ce Emil Cioran nu aderă la tagma constrictivă şi restrictivă a filozofilor şi nu este deci un filozof tradiţional? Pentru că vocea sa enunţiativă, care ar trebui să respecte un anumit principiu al obiectivităţii, adică să aparţină unui stil de expunere cât mai apropiat posibil de *gradul zero al ficţiunii** (Roland Barthes), atinge o rezonanţă retorică destul de ridicată. Frecvenţa sistematică a persoanei întâi (singular sau plural) instituie o solidă latură estetică a scrisului cioranian, dar iniţiază concomitent şi un joc de perspective (obiectivă – subiectivă). De aceea Emil Cioran este şi un filozof, şi un artist, stăpânind tehnicile şi virtuţile celor doi în egală măsură.

Astfel, pe de o parte, dualitatea filozof – artist ne permite comparaţia Cioran – Vieru, dar mai ales *ideea de angajament,* pe care o implică acest bimorfism, îi apropie pe cei doi. Primul este cel care îşi asumă conştient, personalizând sau apropriindu-şi experienţa filozofică mărturisită, valabilă pentru umanitatea întreagă, prin a flirta foarte abil cu scriitu-

---

* Parafrază după sintagma lui Roland Barthes „gradul zero al scriiturii" care desemnează literatura fără ereditate sau în afara oricărei coordonate referenţiale / sociale. Prin *gradul zero al ficţiunii* înţelegem însă un grad zero al expresivităţii artistice.

ra confesională, al doilea este cel care, prin eul mesianic al poemelor sale, îşi exprimă energiile ce aparţin colectivităţii din care vine acesta, un eu intim şi polifonic deopotrivă. Or, creaţia poetică a lui Grigore Vieru este, întâi de toate, o mărturie incontestabilă că patriotismul, pe care l-au compromis atâtea politici naţionaliste, nu poate fi numai expresia unui sentiment adânc, ci, cu adevărat, un angajament mesianic, un talent şi un uriaş impuls estetic, care generează în poemele sale o redimensionare fundamentală a acestei trăiri prin cosmicizarea şi universalizarea ei. Utilizând, după cum s-a remarcat demult, tehnici ingenioase şi, aparent, necompatibile cu această finalitate poetică – simplitatea expresiei, Grigore Vieru ţinteşte şi adună în poezia sa esenţele lucrurilor care ne definesc ca fiinţe umane, aparţinând unui anumit mediu civic şi unui anumit timp istoric, şi ca elemente cosmice în acelaşi timp. Anume aici stă forţa poetului în a demonstra că versurile cu teză (patriotice, de ţară) devansează estetic zona în care se înscrie genul lor, de fapt, în afara ideii de literatură, atingând originalitatea artistică şi, în fond, poezia de înalt calibru estetic.

O atitudine regăsită în operele celor doi apare într-un mod foarte asemănător – *tristeţea* ca flux al conştiinţei. Cioran nu este un disperat, el pur şi simplu vorbeşte cu seriozitate *pentru sine* (asta îl şi deosebeşte de alţi filozofi şi îl apropie considerabil de poeţi; nu sunt deloc rare, accentuăm, bucăţile de un retorism veritabil în textele lui Cioran, bucăţi figurate în adevăratul sens al cuvântului, altfel spus, este vorba aici de un filozof implicat fiinţial în experienţa lumii pe care o dezvăluie) despre tristeţe, moarte, boală, regret, şi poate că nici nu e o filozofie că anume acestea te învaţă să trăieşti. Cioran este medicul care induce intensitatea trăirii acestor realităţi prin crearea de conştiinţă. Grigore Vieru va scrie în poemul *Valul, frunza*: „Trist de ce-aş fi oare şi cu gura mută? / Valul

mă cuprinde, frunza mă sărută”. Eul liric al lui Grigore Vieru invocă această tristeţe tot din mijlocul ei, ca şi Cioran, ea seamănă cu neliniştea inocenţei în faţa tainei. Dar îşi exprimă convingerea că trebuie să se încreadă în misterele cărora le intuieşte un rost providenţial (fiind vorba de o providenţă panteistă, evident), mai presus de sensurile pe care şi le fabrică omul vieţii proprii. Altfel spus, şi la Grigore Vieru tristeţea este în toate sensurile o *prise de conscience*.

Cât priveşte însă ideile despre dragoste, frumuseţe, fericire, Cioran într-adevăr se prezintă ca explorator al aspectelor anihilante. Dar acest lucru este un prilej de calmă îndoială a cititorului asupra viziunilor proprii – dacă cele menţionate poartă cu adevărat germenele pozitivităţii sau dacă ele au o influenţă, la urma urmelor, doar aparent pozitivă asupra fiinţei noastre. După caracterizarea *bolii* de către Emil Cioran, ai reflexul aproape inevitabil de a te uita în dicţionar la definiţiile acestui cuvânt, iar dacă Cioran ar fi fost un vizionar pesimist, ar fi avut stigmatul unui autor cu adevărat periculos, mai ales pentru anxioşi, şi nicidecum un exponent de cultură în felul în care a fost până acum, dacă e să recurgem la o exprimare pretenţioasă, dar totuşi exactă. Cioran nu este pesimist şi nici negativ, el este profund. El demonstrează irevocabil şi fără impacienţă că pesimismul este o natură a lucrurilor, care nu întristează pe lector, pentru că instanţa narativă (dacă luăm drept bucăţi literare meditaţiile sale) se îndreaptă spre împlinire şi pozitiv sau, invers, îşi poziţionează accentele pe umbre în faţa lucrurilor luminoase şi acest gest scriptural este plin de naturaleţe (pentru că într-adevăr lumina creează umbre), încât nu poate inspira depresii, răvăşiri, ci, din contra, provoacă o conştiinţă a lucrurilor care s-au regăsit în adevărul lor. În faţa meditaţiilor lui Cioran pierzi orice orgoliu de a fi cunoscut ceva cu adevărat – singurătatea, tristeţea, dragostea, viaţa, sinele etc. (de aceea dicţionarele ar trebui să pornească de la „ideea de Cioran” în definirea termenului de *autenticitate*, dacă se respectă printr-o

pretenţie a obiectivităţii), iar această abandonare a cunoaşterii personale înseamnă, în fond, o aderare aproape patetică la poziţia şi viziunea cioraniană. Profunzimea şi înalta capacitate de expresie joacă, printre altele, în mod desăvârşit, şi rolul de *captatio benevolentiae* pentru un destinatar, altfel zis, emană vraja unei poezii care te absoarbe fără voie. Iar în ceea ce priveşte aderarea patetică a lectorului la viziunile simple, profunde şi adevărate din poemele lui Grigore Vieru, lucrurile sunt atât de evidente şi atât de demonstrabile la fiecare... vers, încât nici nu încape vreo discuţie. În acest sens Grigore Vieru este un cuceritor fără seamăn.

Cioran nu exprimă deci disperarea în scrierile sale. El o identifică în lume. În cazul lui nu putem vorbi de o originalitate a viziunii, ci de incontestabilitatea descoperirilor. Ideile lui nu exasperează psihicul lectorului, ci îl informează, iar firescul afirmaţiilor (într-adevăr neliniştitoare uneori!) nu alarmează în mod concret o individualitate, ci provoacă reflecţii de confirmare şi conştientizare a negaţiei ca pe o realitate a fiinţei în sine, nu ca sentiment. Deşi majoritatea poemelor lui Grigore Vieru, trebuie să recunoaştem, sunt răscolitoare la nivel afectiv, totuşi nu vom întâlni sentimentul răvăşitor de frică. Prin urmare, în aceeaşi rază cioraniană se înscriu şi viziunile poeziilor vierene, unde seninătatea, care stăpâneşte vocea poetică mărturisind despre lucruri grave, induce ideea de certitudine şi de fatalism încrezător într-o fire rezonabilă a lucrurilor. Accentuăm că anume prin acestea se măsoară profunzimea trăirilor simple la Grigore Vieru.

Teribilismul nu-i e caracteristic nici lui Cioran; deşi ideile lui par extravagante, ele capătă instantaneu dimensiunile firescului şi ale credibilităţii. Marea forţă în gândirea cioraniană constă în explicarea paradoxului – scoaterea unui paradox în sine, ca şi ideea de moarte sau sinucidere, din neputinţa sau neştiinţa de a-l admite. Pentru Cioran o gândire filozofică bazată pe ideea de paradox este singura posibilă şi viabilă.

Paradoxul ca impuls elementar de existenţă a toate în această lume, deci a vitalităţii. Lui Grigore Vieru antiteza îi serveşte drept formulă poetică de înaltă capacitate expresivă. În poezia sa cu titlul retoric *E-o linişte iubirea?* găsim versurile: „E-o linişte iubirea? / Mi-s pletele albite. / Şi tulbure mi-e somnul / Ca între două pite. (...) Pier stele neatinse. / Noi stele se vor naşte. / Am cunoscut durerea, / Nu am ce mai cunoaşte" sau „Da, viaţa este / Cea mai frumoasă parte / A morţii" din poemul *Iată şi gloria*, exemplele de acest tip fiind infinite. Poetul îmbracă în haina poeziei sentimentele contradictorii care aparţin firii lucrurilor. Retorismul poemelor *creează* această natură a lucrurilor, iar filozofia, cu aceeaşi forţă, o *invocă*. Convulsiile trăirilor celor doi creatori de pe segmentul paradoxal al vitalităţii şi al umbrelor, al luminii şi al contradicţiilor interioare, al iubirii şi al tragediei fiinţei se înscriu în circumferinţa ideilor comune care capătă la fiecare în parte o expresie şi o expresivitate distinctă. Ambii săvârşesc un preumblet printre lucrurile comune pe care, fantasmagoric, le universalizează.

NOTE

[1] Anul 2009 marchează decesul poetului Grigore Vieru, solarul îndurerat printre sumbrii condeieri ai acestui spaţiu românesc. Un simbol al acestei bucăţi de pământ, Basarabia, şi al întregii pătimiri româneşti. De fapt, poetul Grigore Vieru nu ar trebui deplâns pentru tragedia care i-a fost scrisă, pentru că viaţa întreagă a ştiut să şi-o prefacă-n cânt pentru copii şi s-o preschimbe-n piatră de căpătâi pentru secole de români care vor urma. Şi-a înveşnicit trecerea prin această lume, lăsându-ne moştenire expresia unei sensibilităţi, dintre cele mai pure, pentru elementele originare ale fiinţei noastre, întâi de toate omeneşti: mamă, patrie, grai, stea, lacrimă. Nu ar trebui să-i regretăm, în fond, nici lipsa conştiinţei din ultimele clipe de viaţă, pentru că este vorba totuşi de o fiinţă artistică împlinită, trăind prematur şi ultima simţire, moartea, într-un mod absolut personal şi plin de vitalitate (de fapt, un poet adevărat este cel care, oricât de tânăr

ar muri sau indiferent de temperamentul pe care-l are, reuşeşte să scrie şi despre moarte): „Nu am, moarte, cu tine nimic, / Eu nici măcar nu te urăsc...”. Aşa că nici versurile din urmă nu au rămas nescrise. Pe bună dreptate, despre eternizarea estetică a poetului ar trebui să vorbim, care s-a produs într-o singură viaţă de om, discuţii care depăşesc ocazionarea frustrantă (pentru critici) şi plină de regrete a trecerii în nefiinţă a poetului.

[2] Dacă critica literară a privit cu circumspecţie poezia patriotică, urmărind, în sens unilateral, cu o acribie lipsită de flexibilitate, aspectul estetic al acestei scrieri (e un fel de cădere într-o altă extremă, poate că inevitabilă), cei mai cunoscuţi dintre exegeţii români au catalogat poezia lui Grigore Vieru cu adevărat valoroasă. Gheorghe Grigurcu, spre exemplu, scrie în „România literară” în 2003 (când se potolesc definitiv avânturile scriitorilor „patrioţi” şi se filtrează substanţial acest gen de scriere, instituindu-se o direcţie literară absolut inedită) că „pentru neoromanticul Vieru, patria alcătuieşte un inepuizabil rezervor de simboluri, un adevărat corn al abundenţei poetice” (apud „Limba Română”, nr. 1-2, 2005). Dacă ar fi spus-o mai înainte, afirmaţia ar fi fost etichetată drept reacţie a inerţiei, aşa încât viabilitatea ei este acum probatorie.

[3] II, p. 95, *apud* M. A. Diaconescu, *Cui i-e frică de Cioran?*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

TEMPORALITATEA – CRITERIU DE DEFINIRE A IMAGINARULUI POETIC (CONTEMPORAN)

Moto:

Din perspectiva modernităţii, artistul este – cu sau fără voia sa – rupt de trecutul său normativ cu criteriile lui imuabile, iar tradiţia nu mai are autoritatea de a-i oferi modele de imitat sau direcţii de urmat. Îi rămâne artistului de a inventa un trecut personal şi esenţialmente modificabil. Principala lui sursă de inspiraţie şi creativitate este conştiinţa prezentului asumat în nemijlocirea şi în irezistibila sa efemeritate.

(**Matei Călinescu**, *Cinci feţe ale modernităţii*, ediţia a III-a, Editura Univers, Bucureşti, 1995, p. 15)

INTRODUCERE

Odată cu schimbările de paradigmă poetică pe care le traversează literatura de după Rimbaud, apoi în etapa literară de astăzi numită postmodernă, o axă care străbate deopotrivă aspectele teoretice şi textura de motive ale poeziei este cea *temporală*. Printr-o viziune a timpului, exprimată de fiecare tendinţă literară în parte, lumea instituită de limbajul poetic este una cu dimensiunile corespunzătoare unei plasări distincte în chronos. Astfel, sensibilitatea poetică şi limbajul liric traversează, să zicem, timpul în cele mai diverse sensuri, pentru că acesta înseamnă, o dată, accesul la mister, alteori limita, expresia im-

perceptibilului sau a interzisului etc. Aşa încât timpul mitic din romantismul poetic indică o transmutare a reperelor trăirilor *in illo tempore* într-un timp exemplar, revelator de adevăruri; cel din modernitate este unul profund mecanizat şi marchează o automatizare a evenimentelor existenţiale umane şi o inerţie a trăirii în poezie prin care este subminată identitatea eului poetic, fiind prins într-un implacabil temporal, ca în postmodernitate acesta să se complacă într-un timp artificial, inventat, asociindu-l cu ideea de artă şi chiar trăindu-l ca pe o artă.

Aspectul temporalităţii din domeniul poeziei ar putea trezi nedumeriri în ceea ce priveşte o temporalitate expresivă, un timp al expresiei, izvorât dintr-un timp gramatical, la care nu poate fi redusă semnificaţia poetică. Această confuzie este generată oarecum de conceptul de *cronotop* din domeniul naratologiei.

În proză cronotopul desemnează în mod obişnuit reperele spaţio-temporale care servesc drept cadru fizic al desfăşurării acţiunilor discursive. Ele sunt utilizate pe post de, să le spunem, „ace de siguranţă", care fixează imaginea ficţională a naraţiunii. Această accepţie a termenului se referă la un nivel analitic de esenţă *descriptivă*. Studiile specializate de naratologie şi de critică a prozei arată însă că spaţio-temporalitatea, în sensul pe care l-am invocat, îşi poate adânci abordarea dar nu o poate depăşi, aşa cum admite natura poeziei. Cercetătoarea Alina Pamfil, de exemplu, în lucrarea sa *Spaţialitate şi temporalitate* (Editura Daco Press, Cluj, 1993), analizează o dublă perspectivă a conceptelor de spaţialitate şi temporalitate în proză, anunţând acest obiectiv din capul locului: „Interpretările sunt întreprinse din punctul de vedere al categoriilor spaţiului şi timpului, perspectivă a cărei deschidere dă atât posibilitatea de a stabili coordonatele axiale ale discursului şi ale lumii recreate prin discurs, cât şi posibilitatea de a da nume substanţialităţii orizontului epic. (...) Vor urmări deci manifestarea celor două categorii la nivele distincte şi se vor desfăşura în doi timpi: 1. circumscrierea spaţio-temporalităţii discursului romanesc, 2. comentariul spaţio-temporalităţii lumii create prin discurs" (p. 10).

În poezie, termenii respectivi capătă cu totul alte dimensiuni. Din moment ce în poezie nu vorbim de o fabulă sau un subiect narativ decât cu referire la poemul epic (care nu se află în sfera preocupărilor noastre), timpul, spaţiul şi alte asemenea elemente nu pot constitui coordonate ale imaginarului, ci sunt, în primul rând, valori axiologice ale eului liric. Astfel, abordarea unui timp poetic presupune o iniţiativă de esenţă *interpretativă* şi nu una *descriptivă*, ca în cazul prozei. Dacă în naraţiune timpul este un factor cu diferite influenţe asupra fabulei, în poezie vom încerca să fixăm direcţiile unei analize care focalizează temporalitatea ca pe un criteriu „epurat”, ca o finalitate a interpretării.

REPERE ISTORICO-LITERARE ALE ASPECTULUI TEMPORALITĂŢII

Cu referire la fenomenul literar modern un filozof al timpului, Habermas Jürgen, în cartea sa *Discursul filozofic al modernităţii*, amintea că „pentru Baudelaire, opera de artă modernă ocupă un loc ciudat la intersecţia dintre axele actualităţii şi eternităţii: modernitatea e ceea ce trece, e ceea ce dispare, este întâmplătorul, este jumătatea artei, a cărei cealaltă jumătate este eternul şi neschimbătorul”, modernitatea însumând deci, prin expresia / divulgarea inerţiei, eternitatea, permanenţa, dar, în acelaşi timp, dispariţia autenticului prin automatizare.

Aceste paradoxuri hermeneutice capătă o fluenţă *sui-generis* abia în postmodernism, fenomenele actuale de poetică şi retorică creând necesitatea reformulării unor termeni de teorie a literaturii prin stabilirea unor categorii lirice precum, de exemplu, *poezia cotidianului* (categorisire, de asemenea, în baza unui reper temporal, cel concret al trăirii), care dezvoltă, în planul de suprafaţă, o filozofie a banalului, aflată în alternanţă cu una care păstrează o tradiţie a potenţelor lirice iniţiale şi făcând, prin intertextualitate, conexiuni dialogice cu poezia şi miturile antice, pentru a recupera atitudini şi dimensiuni ale lumii poetice instituite de îndelungate tradiţii literare. Pe de altă parte, o cercetare a motivului timpului cu

multiple valenţe şi funcţii în microcontextele poeziei postmoderne româneşti este imperativă în configurarea unor moduri fiinţiale ale poetului şi ale eului poetic postmodern.

Premisele pe care le-am invocat mai sus reclamă o abordare a imaginarului poetic ajuns în „format" posmodernist dintr-o perspectivă a temporalităţii mult mai elaborate şi fundamentate filozofic. Pentru a explica acest lucru trebuie să pornim de la faptul că temporalitatea – întâi de toate, liantul diverselor teoretizări ale literaturii clasificate pe direcţii estetice – capătă o dimensiune problematică ce constă în distanţa de la interpretare la text, antrenând diverse straturi, de la concepţia generală asupra timpului în epocă până la motivele literare din textele poetice ca particule elementare ale unei construcţii solide.

Problematizarea conceptului de temporalitate vine şi din necesitatea clarificării esenţei postmodernismului în privinţa căruia, dacă trasăm nişte particularităţi fixe, lucrurile sunt clare, dar pornind o reconstituire a literaturii în baza acestor concepte teoretice deduse, recurenţa este zero, pentru că orice caracterizare a postmodernismului, oricât de punctuale ar fi distincţiile, conţine şi fraza „nu pot fi definitive". Departe de a avea pretenţia unei definitivări, totuşi abordarea temporalităţii în lirica actuală este destul de atractivă, lămurind în mod şi teoretic, şi practic diverse lucruri ce ţin în mod specific de prezenta etapă a gândirii poetice.

De ce anume acum, în postmodernism (fără a merge mai departe cu clasificările curentelor şi identificând alte concepţii estetice care depăşesc postmodernismul), este cu cale să punem problema temporalităţii? Acest demers porneşte de la relaţia, sugestivă în acest sens, ce se instituie între creaţia poetică şi realitatea contextuală. Una dintre numeroasele definiţii ale operei poetice care-şi păstrează valabilitatea vizează anume această latură. Este vorba şi de concepţia lui Ştefan-Augustin Doinaş, un teoretician al poeziei care depăşeşte în gândire tradiţionalismul literar în care se înscrie ca poet prin resurecţia baladei: „Înainte de a fi întrebare sau răspuns – mai

bine zis, acel complex inextricabil afirmativ interogativ, care-l constituie fizionomia aparte – poezia e un ordin: o somaţie adresată realului. Numind lucrurile din jurul său, poetul le face să apară să se impună ca *prezenţă*" (Ştefan-Augustin Doinaş, *Poeţi străini, Orfeu şi tentaţia realului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1997, p. 7). Această definiţie ne face, pe de o parte, să relaţionăm concepţia comună („reală") a timpului cu timpul din textul literar, iar pe de altă parte, să analizăm modalitatea în care acesta devine timp literar, felul în care se produce această „somaţie adresată realului".

Dacă raportăm această teorie, a construcţiei în text a realului prin ordonarea specifică şi estetizarea lui, la cea a esteticii postmodernismului în care realul devine artă şi nu arta este luată drept realitate trăită: „Lumea ca Text a absorbit total Textul ca Lume" (Monica Spiridon, *Postmodernismul: o bătălie cu povestiri*, în „Observatorul cultural", nr. 129, 19 august, 2002), atunci întreaga scară a valorilor imaginarului şi realului suportă o serie de mutaţii impresionante. Astfel, un titlu al lui Ihab Hassan din 1992 devine cât se poate de relevant în acest sens: *Sfârşirea lui Orfeu*. Vom vorbi în acest caz nu tocmai de o evoluţie treptată, lentă – toate curentele au apărut şi s-au impus printr-o reacţie la trecut, în acest mod având loc schimbările de optică –, ci de o ruptură în cel mai radical sens şi de această dată. Un concept care înregistrează dinamica gândirii umanităţii este viziunea despre timp, pornind de la premisa că este o valoare abstractă care admite diverse interpretări în funcţie de tipurile de mentalitate şi condiţiile existenţiale în care se formează un artist. Pe aceeaşi undă cu fraza Monicăi Spiridon, „Lumea ca Text a absorbit total Textul ca Lume", se situează şi afirmaţia lui Matei Călinescu accentuând relevanţa problemei temporalităţii pliată în mod firesc pe estetica modernităţii: „pentru artistul modern, trecutul imită prezentul şi nu prezentul trecutul" (ibidem, p. 15). Pentru că, explică N. Manolescu, „poezia nu se poate salva de sterilitate decât uitându-se pe sine şi revenind la lume" (*Metamorfozele poeziei*, E.L.U., Bucureşti, 1968).

Abordarea de faţă trebuie să antreneze conceptele esenţiale, implicând ideea de timp: *cotidian*, *cotidianitate*, *timp ireperabil, timp fără durată, sfârşitul istoriei, intersecţia tuturor timpurilor, fiinţa* în ipostaza heideggeriană de *Dasein, fiinţare, temporalitate, intratemoralitate* etc.

Una dintre cărţile de autoritate din domeniul postmodernismului literar (şi cultural) ale autorilor români, *Cinci feţe ale modernităţii* de Matei Călinescu, focalizează mutaţiile culturale din modernitate punând accentele necesare pe temporalitate, aspect ce nu lipseşte mai ales din bucăţile de sinteză despre cultura modernităţii şi care constituie segmentul ce înregistrează cu limpezime direcţia acestor schimbări de paradigmă estetico-literară: „Odată cu abolirea autorităţii estetice tradiţionale, temporalitatea, schimbarea şi conştiinţa de sine a prezentului tind să devină din ce în ce mai mult surse de valoare în ceea ce Lionel Trilling a numit odată, cu o sintagmă fericită, «cultura antagonică» a modernismului" (*ibidem*, p. 16). Pentru Matei Călinescu modernitatea este concepută într-un sens cât se poate de larg, cuprinzând cele cinci modele fundamentale: *modernitatea*, *avangarda*, *decadenţa*, *kitshul*, *postmodernismul*. Acestea, luate la un loc, reprezintă atitudini privind mai ales concepţia faţă de timp izvorâtă din alăturările antagonice din care reiese nu neapărat o respingere oarbă a învechitului, cât respingerea atitudinii predecesorilor, manifestând o credinţă nedeviată în canon. Poziţia antagonică priveşte mai mult o contradicţie a încorsetării într-un timp canonizat, tendinţă care se cristalizează mai mult în postmodernism, pentru că primele manifestări ale modernismului ca schimbare a canonului literar au fost percepute mai mult ca acţiune de anulare şi desfiinţare a culturii tradiţionale, ceea ce constituie o constatare abuzivă. În această privinţă lucrurile devin mai clare în postmodernism, direcţie care atinge mai mult decât altele totalitatea sferelor culturale.

Cercetătoarea Linda Hutcheon elaborează, în a doua jumătate a secolului XX, două studii omologate care ar putea lansa o serie amplă prin continuitate: *Politica postmodernismului* şi

Poetica postmodernismului, în care fundamentează principiile politicii culturale ce adună elemente de civilizaţie din timpuri şi spaţii diferite, producându-se la nivel cultural o intersecţie temporală nemaiîntâlnită, explicată prin abolirea istoricităţii. În acest sens Fukuyama scrie despre un concept-teză numit sugestiv „sfârşitul istoriei”, iar la noi Virgil Nemoianu vorbeşte de un joc parodic cu istoria ca de o particularitate esenţială a postmodernităţii, având în vedere virtualităţile de negaţie ale parodiei. Aducînd însă această idee în sensul specializal al istoricităţii domeniilor, mai ales cu referire la istoria literară, Mircea Cărtărescu afirmă: „Cred, într-adevăr, că, odată cu experienţa postmodernă, nu numai istoria „mare”, ci şi istoria literară unică, progresivă şi cu tendinţe autoritare, aşa cum o cunoaştem în prezent, va ceda locul istoriilor locale, alternative, multiple, fără pretenţia de a stabili valori odată pentru totdeauna” (Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 118).

ORIGINEA FILOZOFICĂ A TIMPULUI LITERAR

Ca noţiune abstractizată, timpul, în accepţie curentă, caracterizează durata existenţei obiectelor şi consecutivitatea schimbărilor, constituind, alături de noţiunea de spaţiu, o formă universală de existenţă a tuturor conţinuturilor şi proceselor materiale.

Este mai mult decât evident că timpul a constituit perpetuu un obiect de meditaţie pentru filozofii tuturor timpurilor, indiferent de nivelul de dezvoltare a societăţii în care au trăit, aceasta fiind o mărturie a faptului ca omul aproape că se naşte cu o conştiinţă a timpului, reprezentând o coordonată a raţiunii sale. Aceasta însă nu are aceleaşi caracteristici de fiecare dată, semn că ea se pliază nemijlocit pe caracterele care traversează fenomene diferite şi deci se formează în funcţie de circumstanţele respective.

La scara evolutivă a gândirii filozofice se identifică, de exemplu, două coordonate semantice esenţiale ale ideii de temporalitate care delimitează concepţia materialistă asupra duratei de cea

idealistă. Cea dintâi, la baza căreia stau teoriile newtoniene, marcând o subdirecţie absolutistă, focalizează timpul, pe de o parte, independent de lumea materială în care se înregistrează acesta, iar, pe de altă parte, în temeiul descoperirilor cuantismului, concepe timpul aflat în relaţie structurală cu lucrurile. Ulterior, orientării materialiste i se opune una idealistă în ceea pe priveşte acest concept, subliniind latura lui abstractă ca particularitate distinctivă prin negaţia categorică a existenţei concrete a spaţiului şi timpului, considerându-le produse ale conştiinţei individuale. Această viziune este fundamentată de Berchelay, Kant, Hegel etc., ale căror postulate şi raţionamente au fost urmate adesea în plan literar universal, începând cel puţin cu perioada romantismului, mai ales în ceea ce priveşte ideea timpului, ajungând la un grad extrem de prolificitate artistică în suprarealism şi nu numai, chronos devenind un incredibil personaj construit în baza unui mecanism a cărui sofisticare depăşeşte orice conştiinţă individuală, situându-se în zona unei supra-conştiinţe – chintesenţă a virtualităţilor ambientale (maşina timpului etc.).

Un important filozof francez, care a abordat problema timpului în ample studii de litere şi filozofie apărute la sfârşitul secolului al XIX-lea şi în prima jumătate a secolului al XX-lea, Henri-Louis Bergson (1859-1941), mai ales în lucrarea *Essai sur les données immédiates de la conscience* (una dintre cele două teze de doctorat susţinută în 1889 la Paris), accentuează faptul că intuiţia percepe realitatea timpului; durata este exprimată din punctul de vedere al vieţii şi nu se poate divide sau măsura. Durata este explicată prin fenomenul memoriei, punând în relaţie totodată două forţe care dinamizează lumea în care existăm – forţa vieţii (élan vital) şi lupta lumii materiale împotriva acelei forţe. Bergson susţine că timpul obişnuit, cel care se constituie din trecut, prezent şi viitor, este o configurare în spaţiul existenţei a unui „timp calitativ”, prezentându-se atunci când este exteriorizat într-un mod care nu corespunde întocmai „timpului calitativ”, constituind o copie nu tocmai fidelă a acestuia. Astfel, se creează o discrepanţă marcantă între cele două tipuri de durate, care disting, în fond, două lumi diferite.

Cum raportăm această concepţie filozofică la realităţile literare care implică noţiunea timpului? Instituirea unui timp universal, calitativ şi a altuia concret, expres (caracterizat de o anumită precaritate inevitabilă) din concepţia temporală bergsoniană se asociază cu distincţia dintre cele două niveluri ale procesului de creaţie: lumea comună mai multora în care vieţuieşte în mod biologic autorul, o realitate referenţială, având ca marcă un timp pe care îl trăieşte o societate întreagă, şi o lume exclusivă şi exclusivistă din text, marcată de o temporalitate specifică exprimată personalizat, reprezentativă doar unei identităţi poetice, în legătură directă cu eul liric din poezie. Cele două lumi sunt atât de diferite, încât ele nu pot fi confundate. Acest tip de creaţie este propriu modernismului poetic care îşi revendică, odată cu lumea având legi diferite de cele ale lumii din realitate, şi un timp redimensionat incalculabil. Deci vom considera în continuare concepţia bergsoniană a timpului drept principala origine filozofică a temporalităţii literare moderne.

Exegetul Mircea Cărtărescu afirmă despre modernişti că „deşi se defineau ca artişti ai timpului lor, sincronizaţi cu progresul lumii moderne, susţineau totuşi *o formă extremă de autonomie estetică* (subl. – *V-E.C.*), actul creator fiind pentru ei, la urma urmelor, la fel de pur şi de impersonal ca şi în clasicism, în schimb artiştii postmoderni acordă o mult mai mare atenţie inserţiei operei lor în viaţa cotidiană, în dilemele etice, politice, religioase ale lumii de azi, aşa încât criteriul estetic, sacrosanct în modernism, devine insuficient pentru judecarea şi valorizarea operei de artă. Din acest punct de vedere postmodernismul închide o mare buclă în cultura europeană, reîntorcându-se la percepţia ambientală, utilitară, decorativă şi eminamente democratică a artei de dinaintea revoluţiei romantice" (Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 7-8). Originea unitară a timpului în viziunea lui Bergson – conştiinţa – generează o definire uniperspectivistă a timpului literar în direcţia esteticului doar. Timpul literar este doar timpul estetic care nu se poate amesteca în cotidian, deşi poate avea unele atri-

bute asemănătoare acestuia, neurmând însă nicio lege a lui. Pe când în postmodernitate lucrurile stau cumva altfel. Aici nonşalanţa exprimată prin gesturi largi în imaginarul poetic este mărturia unei evadări de pe axa temporală a constricţiilor, esteticul fiind prezentizat, invitat să se facă comod – să coboare din fotoliul său, prea pretenţios pentru a reprezenta un cotidian mizer – pe balustrada prăfuită de care, mărşăluind fără visare, îşi roade zilnic papucii vreun autor. Identitatea eu liric-autor se confundă voit şi irevocabil, prin reducerea substanţială a distanţei dintre estetic şi real, având loc, astfel, estetizarea lumii. Această concepţie are însă o altă origine filozofică şi anume viziunea despre *Dasein*-ul heideggerian.

Într-un timp nu prea îndelungat, Bergson a fost revizuit în unele privinţe de Martin Heidegger (1889-1976) prin opera sa fundamentală *Fiinţă şi Timp*, apărută la 1927 (prin care a influenţat concepţiile lui Hans-Georg Gadamer, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida şi Hannah Arendt), tradusă în repetate rânduri şi în româneşte (am consultat traducerea din germană de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă).

La Heidegger concepţia lumii se fundamentează pe două elemente centrale: fiinţă şi timp, la prima vedere această potrivire firească dintre ele, fără necesitatea oricăror discuţii, presupunând existenţa fiinţei în timp. Numai că aceste două noţiuni înregistrează o complementaritate cu mult mai profundă; astfel fiinţa lui Heidegger traversează, determinată fiind de timp, două ipostaze fundamentale:

– *fiinţarea* (echivalentă la nivel semantic cu o omniprezenţă a adevărului) şi

– *fiinţa* exprimată prin termenul german *Dasein* (*da* – „acum”, *sein* – „fiinţă”), însemnând fapt-de-a-fi-aici-ca-loc-de-deschidere, adică o deschidere a adevărului într-un anumit loc desemnând fiinţa în perioada de existenţă. „Cotidianitatea este tocmai fiinţa «între» naştere şi moarte. Şi dacă existenţa determină fiinţa *Dasein*-ului, iar esenţa existenţei este constituită în bună măsură de

putinţa-de-a-fi, atunci *Dasein*-ul, atâta vreme cât există, trebuie de fiecare dată, ca o atare putinţă, *să nu fie încă ceva*” (p. 233). Fiinţa este, de fapt, un proiect al fiinţării şi toate caracteristicile celei dintâi sunt nişte expresii pentru cea de-a doua, prin faptul că ea nu este încă ceva, ea nu este în stare pură încă fiinţare. Fiinţa este o concretizare şi o actualizare a fiinţării.

Fiinţarea se reflectă într-un *timp originar* sau *autentic* (timpul existenţial fiind neautentic, impur) sau *intramundan*, ţinând de domeniul *ontologicului*, iar *Dasein*-ul există într-un timp *ontic*, reperat între naştere şi moarte de segmentele lui neautentice: trecut, prezent şi viitor, numai că ele sunt neautentice atunci când se referă exclusiv la fenomenologicul materializat în cotidianitate, în profunzime însă este vorba de *trecutul esenţial* (care vizează mai ales fiinţarea şi mai puţin *Dasein*-ul), referindu-se la trecutul nereprezentabil al fiinţării invocat din perspectiva prezentului ca loc de deschidere. Viitorul are un statut aparte pentru că condiţia fundamentală a *Dasein*-ului este existenţa întru moarte – „«sfârşitul» sălăşluieşte în cotidianitatea medie a *Dasein*-ului” (p. 248) şi „*Dasein*-ul cotidian îşi explicitează fiinţa sa întru moarte” (p. 252) – ca încheiere a unui proiect fiinţial şi reintegrarea în trecutul esenţial cu valoare de etern. „Aici «viitor» (*Zukunft*) nu înseamnă un «acum» care încă nu a devenit «real» şi care va fi abia cândva, ci înseamnă venirea (*Kunft*) prin care *Dasein*-ul vine către sine în putinţa sa cea mai proprie de a fi. Pre-mergerea face ca *Dasein*-ul să fie orientat *în chip autentic* către viitor, în aşa fel încât pre-mergerea însăşi este posibilă doar în măsura în care *Dasein*-ul, *ca unul ce fiinţează*, vine mereu şi dintotdeauna către sine, adică în măsura în care el este în genere, în fiinţa sa, orientat către viitor” (*ibidem*, p. 325). „Fenomenul primordial al temporalităţii originare şi autentice este viitorul” (p. 329). Viitorul este proiectat în prezent, el este mereu aşteptat şi, de fapt, inevitabil pentru că presupune moartea, dar ca interpretare pur existenţială şi nu fiinţială. Odată cu moartea se produce un fenomen invers aruncării provocate de naştere, ce constă în încheierea extazelor temporale (aşa sunt

numite cele trei timpuri existenţiale) şi instituirea temporalităţii intramundane – intratemporalitatea.

Discuţiile heideggeriene despre timp şi temporalitate contribuie în mod firesc la înţelegerea profundă a *Dasein*-ului. Prezentul, trecutul esenţial şi viitorul unui Dasein nu constituie o temporalitate a existenţei sale, ci este doar o linie a timpului segmentat. Termenul de temporalitate este utilizat cu referire la o concepţie mai amplă a timpului ca timpul fiinţării, deci fiinţarea se raportează anume la temporalitate, sau este invocată cu referire la o intersecţie, să zicem, verticală a timpului realizată, de exemplu, de viitorul continuu al *Dasein*-ului, exprimat prin ceea ce numeşte filozoful german hotărâre anticipatoare. „*Temporalitatea este experimentată originar ca fenomen în autenticul fapt-de-a-fi-întreg al Dasein -ului, adică în fenomenul stării de hotărâre anticipatoare.* Dacă temporalitatea se face aici cunoscută în chip originar, atunci este de presupus că temporalitatea stării de hotărâre anticipatoare este un mod cu totul aparte al temporalităţii. Temporalitatea se poate *temporaliza* potrivit unor diverse posibilităţi şi în diferite moduri. Posibilităţile fundamentale ale existenţei – autenticitatea şi neautenticitatea *Dasein*-ului – se întemeiază ontologic în temporalizările posibile ale temporalităţii.

Dacă supremaţia pe care o are înţelegerea «căzută» a fiinţei (înţelegerea fiinţei ca simplă-prezenţă) îndepărtează *Dasein*-ul de caracterul ontologic al propriei sale fiinţe, atunci cu atât mai mult ea îl îndepărtează de fundamentele originare ale acestei fiinţe. De aceea nu trebuie să ne mire dacă la o primă privire temporalitatea nu corespunde acelui „timp" care este accesibil înţelegerii obişnuite. Conceptul de timp pus în joc de experienţa obişnuită a timpului şi problematica născută din această experienţă nu pot de aceea funcţiona, în chip nereflectat, drept criterii pentru adecvarea unei interpretări a timpului. Dimpotrivă, cercetarea trebuie să se familiarizeze *în prealabil* cu fenomenul originar al temporalităţii, pentru ca abia *pornind de la el* să elucideze în necesitatea şi în specifi-

cul său originea înţelegerii obişnuite a timpului, ca şi motivul pentru care această înţelegere este dominantă.

Fenomenul originar al temporalităţii ni-l vom asigura aducând dovada faptului că toate structurile fundamentale ale *Dasein*-ului (...) – în ce priveşte integralitatea, unitatea şi desfăşurarea lor posibile – ca fiind în fond «temporale» şi ca moduri de temporalizare ale temporalităţii" (p. 304).

Heidegger conceptualizează timpul în mod absolut diferit şi anume exclusiv din perspectiva fiinţei şi fiinţării care constituie un ansamblu caracterizat printr-o coerenţă specifică de realizare a fiinţării. Temporalitatea originară, nereflectată a fiinţării este una suficientă sieşi şi prin aceasta nu are necesitatea raportării la timpul existenţial. Este oarecum o temporalitate perfectă, fără defecţiuni şi, într-o anumită măsură, moartă, iar instituirea în cadrul acesteia a unui timp existenţial în care voinţa fiinţei poate cuceri conştiinţa sau nu, ducând astfel o existenţă autentică sau neautentică, are ca miză o reîntoarcere către trecutul esenţial pentru a regăsi acest echilibru. În baza acestor circumstanţe are loc temporalizarea temporalităţii. În afara existenţei temporalitatea este una netemporalizată.

Când aminteam de Bergson pentru care timpul era un fenomen al memoriei şi nu o calitate universală a lucrurilor raportam această realitate la faptul că pentru modernişti timpul literar este doar timpul estetic care nu se poate amesteca în cotidian, deşi poate avea unele atribute asemănătoare acestuia, neurmând însă nicio lege a lui. Acum însă, după ce am caracterizat conceptul lui Heidegger de *Dasein* – fiinţă existentă aici, care, văzută în integralitatea sa, este o reflecţie în prezent a timpului originar, între acestea fiind o legătură strânsă, ca între expresie şi conţinut, adică o chintesenţă a timpurilor (expres şi general), îl vom pune în raport cu alăturarea şi confundarea timpului literar din postmodernitate cu cel din realitate, în baza cărora are loc estetizarea lumii în mod aproape automat, fără efort estetizant. Am spune altfel că realitatea referenţială în postmodernism ar constitui expresia, de fapt, a unei realităţi interioare,

iar gestul literar nu constituie altceva decât acordarea unei valori conţinutale acestei realităţi exterioare, reprezentând-o fără a o modifica, în fond (utilizarea numelor reale, a evenimentelor reale, a detaliilor biografice adevărate în textul poetic etc.).

*

Pornind de la aceste repere filozofice, trebuie să considerăm temporalitatea literară nu numai ca o textură de motive literare ce privesc timpul marcând convenţional actualitatea eului liric (echivalent axei timpului neautentic), ci ca pe un mecanism care generează o conştiinţă a lumii din text, manifestat prin afecte (generat de temporalitate, un mecanism autogenerator). Pentru a aplica conceptele filozofice heideggeriene în analiza literară, considerăm necesară în continuare o referire la *stările afective* ca *modalităţi temporale*. „Interpretarea temporală a *Dasein*-ului cotidian trebuie să pornească de la structurile prin care se constituie starea de deschidere. Acestea sunt: înţelegerea, situarea afectivă, căderea şi discursul" (*ibidem*, p. 334-335). Deoarece sentimentul unei instanţe poetice este definitoriu pentru configurarea universului liric în care se mişcă acesta, este revelatoare descifrarea originii lui temporale. Fiecare sentiment nu este exclusiv o calitate a eului, ci este o modalitate de desfăşurare a timpului şi vom încerca, în continuare, să punem în discuţie cele mai importante stări afective, cele mai caracteristice limbajului poetic, care, deloc întâmplător, sunt şi cele mai substanţiale în ceea ce priveşte fiinţa şi fiinţarea.

Cum anume sunt analizate ca temporale stările afective? Citām din Heidegger: „Afirmând că «trăirile» vin şi pleacă şi că ele se petrec «în timp», n-am făcut decât o banală constatare. Desigur. Ba chiar am putea spune că ea este şi una ontic-psihologică. Sarcina noastră este totuşi să punem în lumină structura ontologică a tonalităţii afective în constituirea ei existenţial-temporală. Mai exact spus, nu poate fi vorba în primă instanţă decât de a face vizibilă, pentru întâia oară acum, temporalitatea dispoziţiei afective în genere. Teza potrivit căreia „situarea

afectivă se întemeiază primordial în trecutul esenţial" înseamnă: caracterul existenţial fundamental al dispoziţiei afective e o *readucere la...* Nu această readucere e cea care produce trecutul esenţial, ci situarea afectivă e cea care face manifest de fiecare dată pentru analiza existenţială câte un mod al trecutului esenţial. De aceea, interpretarea temporală a situării afective nu îşi poate propune să deducă dispoziţiile afective din temporalitate şi să le transforme, anulându-le astfel, în pure fenomene ale temporalizării. Singurul lucru ce trebuie făcut este să aducem o dovadă că dispoziţiile afective, în ceea ce «semnifică» ele la nivel existenţial şi în felul în care fac aceasta, *nu sunt posibile decât pe temeiul temporalităţii*" (*ibidem*, p. 340-341).

Postulatul heideggerian că „dispoziţiile afective, în ceea ce „semnifică" ele la nivel existenţial şi în felul în care fac aceasta, *nu sunt posibile decât pe temeiul temporalităţii* (subl. a.)" (*ibidem*, p. 341) ne face să detaliem această teorie pentru a vedea felul în care aspectul temporal, care la prima vedere nu poate avea vreo legătură cât de cât relevantă cu o trăire afectivă, devine tocmai suflul de esenţă fiinţială al acesteia. Astfel, orice situare afectivă este o situare, în fond, temporală.

TEMPORALITATEA FRICII

Dacă fixăm ca termen de analiză sentimentul de *frică*, dincolo de faptul că reprezintă o situare într-un timp neautentic pentru că este ceva ce ameninţă fiinţa *Dasein*-ului, vom remarca explicaţia lui elementară că este o *aşteptare a unui rău ce stă să vină*, adică un *malum futurum*. Acest sentiment, pe de o parte, subminează fiinţa Dasein-ului, după cum am afirmat deja, reducând totul la trecut, prin anularea existenţei factuale, iar pe de altă parte, o fundamentează întru viitor, aşa încât temeiul fricii este ceea ce va veni, mai exact răul care va veni. În această privinţă, „sensul temporal primordial al fricii nu este oare viitorul şi nicidecum trecutul? Este incontestabil că faptul de a-ţi fi frică nu se «raportează» numai la «ceva din viitor», în sensul a ceva care soseşte «în timp», ci însăşi această raportare este orientată către viitor

într-un sens temporal originar. Este evident că la constituirea existenţial-temporală a fricii *ia parte* şi o *expectativă*. Însă, într-o primă instanţă, aceasta nu înseamnă decât că temporalitatea fricii este una *neautentică.* Faptul de a-ţi fi frică de ceva este el oare doar o aşteptare a unui ameninţător ce stă să vină? Aşteptarea a ceva ameninţător ce stă să vină nu este încă frică, cu atât mai mult cu cât îi lipseşte tocmai caracterul specific de dispoziţie afectivă care este propriu fricii. Acesta constă în faptul că expectativa proprie fricii face ca ameninţătorul să *re-vină* către putinţa factică de a fi la nivelul preocupării. Ameninţătorul nu poate face obiectul expectativei şi nu poate *reveni către* fiinţarea prezentă – ameninţând astfel *Dasein*-ul, decât dacă acel ceva către care el revine este deja deschis în chip ecstatic. Faptul că expectativa cuprinsă de frică «se» înfricoşează vrea să însemne că faptul de a-ţi fi frică de ceva este de fiecare dată un a-ţi fi frică *pentru* ceva, iar tocmai în acestea toate rezidă caracterul de dispoziţie afectivă şi *de afect* al fricii. Sensul existenţial-temporal al fricii se constituie printr-o uitare de sine: ne retragem tulburaţi din faţa propriei putinţe factice de a fi, cea prin care faptul-de-a-fi-în-lume ce se simte ameninţat se preocupă de fiinţarea-la-îndemână" (*ibidem*, p. 341-342). Uitarea, ca mod al trecutului esenţial, este apoi pusă în raport cu frica, fiind vorba de o uitare de sine, are loc o confruntare cu prezentul, astfel, printr-o reducere a acestor timpuri, se naşte percepţia comună asupra fricii ca „sentiment de plăcere sau de neplăcere". Suma acestor confruntări şi intersecţii de axe temporale alcătuieşte temporalitatea fricii ca „o uitare prezentificatoare, aflată în expectativă".

În plan literar *frica*, pornind de la ideea de prezentificare, poate fi ghicită, de exemplu, acolo unde sunt aduse în text lucruri aglomerate care inundă spaţiul intim şi subminează entitatea eului, şi prin care se creează uitarea de sine, unde sinele este proiectat cel mai puţin prin el însuşi. Nişte asemenea imagini se regăsesc în poemul *Lupul de cositor* al lui Traian T. Coşovei: „Sprijinit pe tonomatul burduşit de cuvinte / cu salopeta mânjită, cu cheia franceză şi lampa de benzină/ păream aruncat direct pe peron din drezină / în noaptea geroasă de fier de beton şi din schele

(...) / inima mea de mamifer de perfid de gigant / făcut din clei de oase, sfoară şi din chibrituri (...)”. Deşi această relatare descriptivă se referă la un sine prezent fără îndoială, lucrurile care îl prezentizează îi ocupă conştiinţa şi, din acest motiv, dincolo de această suită de obiecte imediate covârşitoare, i se divulgă o afectivitate gravă. Eul liric, în fond, se uită pe sine şi aduce în prezent ceea ce îi este la îndemână acolo unde este surprins de prezentul subminant. Astfel se poate vorbi, în acest caz, despre sentimentul fricii ca rost al prezentului şi al viitorului amânat, expectativ, explicat prin heideggeriana uitare prezentificatoare. Avem de a face cu un sentiment provocat de faptul de a nu mai regăsi dragostea, cu o frică de animalizare, pietrificare şi metalizare. Acelaşi lucru demonstrează şi placheta de versuri *Nichel* (1979), de exemplu, de acelaşi autor, din volumul *Ninsoarea electrică* (Traian T. Coşovei, Editura Vinea, Bucureşti, 1998). Iată că timpul, care ar putea constitui un simplu accesoriu într-un poem, un detaliu decorativ (chiar fiind aproape absent la nivelul de suprafaţă al expresiei în acest exemplu, de altfel, pentru că imperfectul lui „păream” este prea puţin important în descifrarea semnificaţiei de mai sus), nu constituie o ultimă instanţă a analizei literare, sau o posibilitate opţională pentru interpretarea unui text liric, ci favorizează o cale directă spre un sens mai adânc al poeziei, spre un strat de adâncime al limbajului şi al construcţiei poetice, având repere sigure la îndemână, ce anulează riscul căderii în speculaţii neproductive.

TEMPORALITATEA ANGOASEI

O situare afectivă fundamentală pe care o caracterizează Heidegger ca sens al temporalizării cotidianităţii *Dasein*-ului este *angoasa*. În domeniul creaţiei lirice, în general, acest sentiment desprins din poezie depăşeşte limitele trasate mai mult sau mai puţin riguros de variatele tendinţe şi curente literare. Angoasa capătă o intensitate vădită mai ales în epoca modernă a *spleen*-ului, ca sentiment structural al eu-lui liric, sub semnul căruia se ordonează celelalte componente care întregesc imaginarul poetic descendent din Baudelaire

şi Mallarmé. Între angoasă şi frică se regăsesc unele punţi de legătură: „Asemeni fricii, angoasa este determinată formal printr-un lucru în faţa căruia survine angoasa şi printr-un lucru pentru care ne angoasăm. Analiza a arătat totuşi că, în cazul angoasei, aceste două fenomene coincid. Asta nu înseamnă că trăsăturile lor structurale se amestecă, ca şi cum angoasa n-ar surveni nici în faţa a ceva anume, nici pentru ceva anume” (p. 342-343). Deci cele două trăiri nu se pot produce în afara unei motivaţii. Acest lucru nu le diferenţiază.

Există însă o altă nuanţă distinctivă. „Cu totul specific e faptul că lucrul în faţa căruia survine angoasa nu este întâlnit ca ceva determinat, aflat în sfera preocupării; ameninţarea nu vine dinspre o fiinţare-la-îndemână sau dinspre una simplu-prezentă, ci, dimpotrivă, tocmai din faptul că nicio fiinţare-la-îndemână sau simplu-prezentă nu ne mai «spune» pur şi simplu nimic. Fiinţarea din lumea ambiantă încetează să mai aibă vreo menire funcţională. Lumea în care exist s-a scufundat în nesemnificativitate, iar lumea deschisă în schimb nu mai scoate la iveală decât o fiinţare care şi-a pierdut menirea funcţională. Când spunem că nimicul lumii* e cel în faţa căruia survine angoasa, aceasta nu înseamnă că prin angoasă facem experienţa vreunei absenţe a fiinţării-simplu-prezente intramundane. Această fiinţare este întâlnită, numai că ea este întâlnită tocmai pentru ca astfel să nu-i mai putem afla nicio *menire funcţională* şi pentru ca ea să se poată arăta sub forma unui vid neîndurător” (p. 343). Angoasa produce înţelegerea lumii (o înţelegere a inutilităţii), înţelegerea se produce ulterior trăirii angoasei, astfel, aceasta este o fundamentare a viitorului. Lucrul pentru care te angoasezi este prezent de la bun început, excluzându-se în acest caz orice expectativă. „Nu se constituie atunci angoasa printr-un viitor? Cu siguranţă că da, însă nu prin

* *Das Nichts der Welt*, care nu este neantul, spaţiul vid din care a fost evacuată orice prezenţă şi orice subzistenţă, ci lumea plină de obiectele preocupării, dar care, prin angoasă, şi-au pierdut semnificativitatea pe care le-o conferea menirea lor funcţională. Nimicul lumii are în vedere golirea lumii nu de obiecte, ci de sensuri. În angoasă, lucrurile „nu-mi mai spun nimic”.

cel neautentic, propriu expectativei". În cazul fricii este specifică uitarea prezentificatoare, iar în cazul angoasei e vorba de o reţinere a prezentului în unitatea extazelor temporale; reţinut fiind, el devine autentic ca clipă, devine un prezent existenţial, unul care se înscrie şi este păstrat ca atare în construcţia sinelui. Este un prezent în care se implică eul, iar nu unul care îl exclude ca în cazul fricii.

Pentru a vorbi despre angoasa în poezie, am ales aproape aleatoriu un exemplu din George Bacovia, un poet reprezentativ în acest sens, simbolismul – primul mare curent modernist – fiind, în general, am spune, un larg spaţiu al angoaselor. În postmodernism însă angoasa este depăşită de un soi de acomodare în nonsens şi mizerie. Titlul bacovian *În altar* nu conţine nicio aluzie la acest sentiment, din contra, poate chiar pregăti o deschidere spre adevărul care salvează fiinţa, altarul fiind un simbol al absolutului religios, al absolutului raportat la om. Totuşi versurile construiesc un sens contrariu: „Stă fără noimă catedrala / Azi, într-un secol rafinat – / Doar de mai vin să delireze / Amanţi cu suflet ruinat. // Şi delirând, când corul curge / Se face gândul mai amar – / Ei vor o noapte de orgie / Pe canapeaua din altar... (George Bacovia, *Opera poetică*, Editura Cartier, Chişinău, 2005, p. 142). (Începutul poemului bacovian aminteşte izbitor de *Melancolia* lui Eminescu, ce divulgă şi ea o conştiinţă a zădărniciei lucrurilor, dar eul eminescian traversează o trăire interioară mai domoală, retoricul ei instituie o anumită etichetă de elevaţie, în timp ce la Bacovia scurtele afirmaţii dezvăluie caracterul acut (aproape instinctual) al sentimentului de angoasă, în expresii înfiorătoare precum, de exemplu, „noapte de orgie". Ideea pe care am invocat-o aici este confirmată şi de titlul eminescian, melancolia sugerând un aspect mai echilibrat al peisajului interior.) În poezia citată ni se deschide lumea în faţa căreia eul liric, nereperabil gramatical (!) – de altfel, nu există niciun verb la persoana I singular, niciun pronume personal aflat la persoana I singular – ni se prezintă *in absentia* totuşi în plină intimitate spirituală prin conştiinţa lipsei sensului din lumea în care se mişcă. Potrivit perspectivei tradiţionale gramaticale de la care porneşte,

de regulă, o analiză literară pertinentă, acest poem ar putea fi interpretat totuşi eronat, pentru că lipsa persoanei I gramaticale din text trădează absenţa eului liric în imaginea lumii pe care o închide poemul. Astfel, am spune, cu temei (gramatical), că în poemul respectiv nu există eu liric, şi poezia este o descriere a lumii exterioare. Însă peste elementele care alcătuiesc imaginarul poetic din acest fragment liric (*catedrală*, *ruine*, *cor*, *canapea*, *altar*, *amanţi*) predomneşte o conştiinţă supremă care prezintă lucrurile din perspectiva lor de inutilitate şi lipsă a sensului. Tocmai aici trebuie să vorbim de o unitate extatică a timpului ca sens al acestei conştiinţe ce stăpâneşte prezentul, trecutul şi viitorul într-o unitate ireductibilă. Este vorba de o prezentificare a trecutului şi viitorului prin care a avut şi are loc cunoaşterea lumii, aceasta fiind explicaţia conştiinţei poetice din text.

Spre deosebire de frica invocată mai sus la Traian T. Coşovei, reprezentată prin aglomerarea de lucruri din prezentul sufocant pentru eul liric, a cărui conştiinţă deviază de la cunoaşterea lumii, ideea persistentă fiind neacceptarea calmă a realităţii, toate acestea vorbind despre rostul temporal fixat în forţa prezentului ca expectativă (care învinge eul), pe când sentimentul angoasei din poezia bacoviană generează o conştiinţă care anulează expectativa, aduce viitorul în prezent, adică prezentifică datele lumii care pot fi aflate întârziat. Viitorul îşi află sensul în prezent, astfel angoasa este sensul viitorului, dacă adoptăm perspectiva heideggeriană invocată mai sus.

TEMPORALITATEA ALTOR AFECTE

„Şi ce-ar fi de spus despre temporalitatea unor dispoziţii afective şi afecte precum speranţa, bucuria, entuziasmul şi veselia? Că nu numai frica şi angoasa sunt fundate existenţial într-un trecut esenţial, ci deopotrivă şi alte dispoziţii afective, acest fapt devine limpede dacă ne gândim pur şi simplu la fenomene precum dezgustul, tristeţea, melancolia, disperarea" (Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 345).

Desigur, cele mai importante sentimente care pot fi regăsite după criteriile şi judecăţile filozofului german şi în stratu-

rile literare, private de o ordonare universală, dar ghidate în expresie de o logică interioară obligatorie, sunt frica şi angoasa despre care am vorbit pe larg în paginile de mai sus, însă interesante par şi *sentimentul curiozităţii*, care, psihologic vorbind, se întemeiază pe tentaţie, dar şi cel *al speranţei*. Deşi acestea pot fi întâlnite în poezie mai mult pe segment parodic, temeiurile lor temporale nu sunt deloc de neglijat. Având în vedere faptul că postmodernismul coboară în stradă pentru a trăi sentimentele elementare indiferent de stratul de semnificaţie şi de sens pe care îl poate aduce această experienţă, chiar cu riscul de a subţia mesajul unei astfel de „expuneri" a sinelui în prezentul nemijlocit (nu neapărat sensul este o marfă în postmodernism, locul acestuia îl ia comunicarea, aşa cum afirma şi Daniel Corbu într-un studiu mai reducţionist decât altele – *Postmodernismul pe înţelesul tuturor* [Editura Princeps Edit, Iaşi, 2004] – „în postmodernism chiar comunicarea devine o marfă" [p. 21]) şi că acesta se poate raporta cu uşurinţă la speranţă şi curiozitate, sunt necesare şi binevenite explicaţiile din punct de vedere temporal ale acestor valori afective.

„*Curiozitatea* este o tendinţă distinctă a fiinţei *Dasein*-ului, în conformitate cu care acesta îşi cultivă o anumită putinţă-de-a-vedea. Asemeni conceptului de privire, «vederea» nu se limitează numai la perceperea prin «ochii trupului». Perceperea în sens larg face ca fiinţarea-la-îndemână şi cea simplu-prezentă să fie întâlnite «în carne şi oase» în ele însele cu privire la aspectul lor. Acest fapt-de-a-face-ca-ceva-să-fie-întâlnit se întemeiază într-un prezent. Prezentul e cel care oferă orizontul extatic în interiorul căruia fiinţarea poate fi corporal *prezentă*. Însă curiozitatea nu prezentizează fiinţarea-simplu-prezentă pentru ca, zăbovind în-preajma ei, să o *înţeleagă*, ci ea caută să vadă *numai şi numai* pentru a vedea şi pentru a putea spune că a văzut. Fiind o astfel de prezentizare care se împotmoleşte în sine, curiozitatea formează o unitate extatică împreună cu un viitor şi cu un trecut esenţial care-i corespund. Pofta de nou este, ce-i drept, o înaintare irepresibilă către ceva care nu a mai fost văzut, însă în aşa fel încât prezentizarea caută

să se sustragă expectativei. Curiozitatea este orientată către viitor într-un mod cu totul şi cu totul neautentic, iar aceasta în sensul că ea nu stă în expectativa unei *posibilităţi*, ci, în lăcomia ei, doreşte de la bun început această posibilitate doar ca pe ceva real. Curiozitatea se constituie printr-o prezentizare nereţinută care, nefăcând decât să prezentizeze, caută astfel permanent să se sustragă expectativei în care ea este, chipurile, «reţinută», când de fapt ea nu este totuşi reţinută. Prezentul «evadează», adică pur şi simplu fuge, din expectativa care îi este proprie. Însă această prezentizare care evadează, proprie curiozităţii, nu se dedică câtuşi de puţin «lucrului», astfel că odată ce a reuşit să privească un lucru, trece deja la următorul. Prezentizarea ce evadează permanent din expectativa unei anumite posibilităţi care a fost surprinsă face posibilă ontologic *nezăbovirea*, care este marca însăşi a curiozităţii. Dacă prezentizarea evadează din expectativă, nu o face, ca să spunem aşa – înţelegând ontic lucrurile – în sensul că se desprinde cu totul de ea şi că se lasă numai în seama ei înseşi. Evadarea este o modificare extatică a expectativei, astfel încât aceasta *vine* acum *pe urmele* prezentizării. Expectativa, ca să spunem aşa, «se dă bătută». (...) Modificarea extatică a expectativei – cauzată de prezentizarea care evadează şi petrecându-se în direcţia unei expectative ce «vine pe urmele» acestei prezentizări – este condiţia existenţial-temporală a posibilităţii *dispersiei*” (Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 346-347).

Despre speranţă se poate spune că aceasta se află într-un raport pozitiv – negativ cu frica. Dacă în cazul fricii vorbim de un *malum futurum,* în cazul speranţei perspectiva viitorului este pozitivă şi se invocă un *bonnum futurum.* Totuşi aceste afecte, aflându-se în expectativă, au perspectiva viitorului, dar se fundamentează totuşi pe un trecut care presupune faptul că ceva ne împovărează. „Şi un fenomen precum speranţa, care pare a fi fundat în întregime în viitor, trebuie analizat, într-un mod corespunzător, asemeni fricii” (*ibidem*, p. 345).

În planul literar poetic deci perspectiva temporală a stărilor afective poate constitui un criteriu circular (care face o integritate din idee şi expresie) de analiză a imaginarului artistic

care desemnează un fond valoric temporal sau timpul ca valoare fiinţială a eului, depăşind statutul de reper sau coordonată – aşa cum este considerată categoria timpului în proză.

ÎN LOC DE CONCLUZII

Trebuie să adăugăm în final şi câteva afirmaţii de ordin metodologic privind aspectul abordat şi anume faptul că încercările pe care le-am făcut aici pentru a aplica unele concepte filozofice în analiza poeziei nu trebuie împinse la extremă şi nu trebuie considerate general-valabile. Ele nu trebuie să constituie elemente „legitime" pentru a justifica încadrarea unor opere literare în anumite canoane nereprezentabile. Dar pot fi utile şi recomandabile atunci când oferă perspective rezonabile pentru lărgirea orizontului hermeneutic, după efectuarea unor analize preliminarii prin care se poate deduce măsura în care un context se pretează unei astfel de aplicaţii. Suntem însă nevoiţi să menţionăm limitele aplicabilităţii acestor postulate, ca şi, de altfel, dauna oricărui interes tendenţios, mai ales în domeniul literar, pentru a confirma, şi acum, opinia lui Gellu Naum potrivit căruia „teoria ucide poezia".

Pe de altă parte însă, în mod pertinent se pot utiliza aceste modele de analiză şi în cazul operelor lirice care se încadrează în alte curente decât postmodernismul, chiar dacă discuţiile noastre de până acum au scos în evidenţă legăturile speciale pe care le are acesta cu teoria despre temporalitate a lui Heidegger pe axa ştergerii sau, cel puţin, a estompării graniţei dintre estetic şi referenţial, cu un accent special pe cotidianitate şi prezentizare ca forme de temporalizare a discursului poetic şi de configurare a imaginarului ficţional. Considerăm că prezenţa unor figuri poetice vizibil legate de ideea timpului, pe care nu am ajuns a le aborda şi exemplifica în acest text, pot simplifica lucrurile, în sensul în care acestea exprimă realităţile într-un mod mai direct, anulând necesitatea unor acţiuni interpretative mai adânci, dar, dintr-o altă perspectivă, pare destul de interesant studiul raportului dintre tropii de temporalitate

şi fundamentarea temporală a stărilor poetice. Un asemenea caz ar putea constitui creaţia lirică a poetului de origine basarabeană Alexandru Lungu, ale cărui „clepsidre oarbe", „ceasuri piezişe", „gene ale târziului", „ore 25" şi „alchimii temporale" ar putea dirija, într-un studiu viitor, demersul hermeneutic al curgerii şi temporalizării discursive poetice într-o manieră inedită.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, E.L.U., Bucureşti, 1968.

2. Ştefan-Augustin Doinaş, *Poeţi străini, Orfeu şi tentaţia realului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1997.

3. Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii,* traducere din engleză de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, postfaţă de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1995.

4. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

5. Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

6. Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 2002.

7. Daniel Corbu, *Postmodernismul pe înţelesul tuturor*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2004.

8. Monica Spiridon, *Postmodernismul: o bătălie cu povestiri*, în „Observatorul cultural", nr. 129, 19 august, 2002.

9. Martin Hedegger, *Fiinţă şi timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.

10. Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, traducere, studiu introductiv şi note de Horia Lazăr, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.

11. Alina Pamfil, *Spaţialitate şi temporalitate*, eseuri despre romanul românesc interbelic, Tipografia DACO PRESS, Cluj, 1993.

12. Geoge Bacovia, *Opera Poetică*, Editura Cartier, Chişinău, 2005.

13. Traian T. Coşovei, *Ninsoarea electrică*, Editura Vinea, Bucureşti, 1998.

14. Alexandru Lungu, *Ninsoarea neagră*, Editura Vinea, Bucureşti, 2000.

MIHAI URSACHI.
UN MONOLOG AL „CĂRŢILOR PE FAŢĂ”

Moto:

O lamă de ras rămâne o lamă de ras, iar Iliada *rămâne* Iliada*, deşi existenţa individului fără prima poate deveni mai incomodă decât în absenţa celei de-a doua; dar pentru a imagina şi produce sisteme multiple de radere a bărbii, spiritul uman a avut nevoie să evolueze milenii, cultura spirituală fiind indispensabilă progresului material. Aşa încât nu facem un paradox când afirmăm că oamenii nu s-ar bărbieri dacă* Iliada *nu ar fi fost scrisă*.

(**Mihai Ursachi***, Raţiunea poeziei (douăzeci şi patru de eseuri despre spectacolul liric)*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2008, p. 38.)

Astăzi, când cultura literaturii în plan universal, dar şi naţional, nu duce deloc lipsă de critici literari şi esteticieni, curios pare fenomenul repetatelor editări postume ale cărţilor lui Mihai Ursachi – poetul, prozatorul, filozoful, criticul, eseistul. Cu un destin destul de tumultuos – după o studenţie neterminată la filozofie pe vremea comunismului, după patru ani de închisoare, după un an de medicină şi o facultate încheiată la litere în Iaşi, după cruntă cenzură şi exil şi

după alte nenumărate răscruci (a fost şi director al Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri” din Iaşi, destituit din funcţie printr-o... coincidenţă politică) – Mihai Ursachi lasă alterităţii un valoros fond de reflecţii literare şi filozofice care îi certifică o identitate intelectuală remarcabilă. Le-am spune reflecţii cu finalitate, pentru că, dincolo de căutările întreprinse şi frazele retorice lansate, se instaurează, în aceste texte, un soi de retorism care fixează net poziţia autorului şi care duce inevitabil la o expunere punctuală a ei. Reflecţiile despre cum se produce poezia, despre cine şi câţi scriu poezie... vin din spiritul sintetic şi asociativ deosebite ale autorului, bazându-se pe conexiuni reprezentate ca fireşti între poezie ca valoare spirituală şi realitatea ca mărturie şi generator de valori materiale. Comparaţiile sunt savuroase prin simplitatea şi adâncimea lor. Ocolind, din raţiuni de obiectivare, principii şi noţiuni teoretice despre poezie, Mihai Ursachi alcătuieşte în eseurile sale adunate în volumul *Raţiunea poeziei (douăzeci şi patru de eseuri despre spectacolul liric)* (Editura Princeps Edit, Iaşi, 2008) un monolog al „cărţilor pe faţă”, în care nu pot apărea cu prioritate zisele adevăruri la care s-a ajuns prin „ştiinţa poeziei”, deşi acestea, dacă au vreo legătură cu modul propriu al lui Mihai Ursachi de a gândi poezia, sunt atrase în discuţie neapărat în lumina meditaţiilor şi experienţelor individuale. Pornind de la impresia industrializării poeziei din postmodernitate, în câţiva paşi de valsor profesionist, autorul demonstrează, de exemplu, că poezia nu trebuie şi nu poate fi făcută de toţi – o evidenţă explicată grandios: „Dacă fiecare s-ar mulţumi cu poezia scrisă de el însuşi pentru sine, cultura ar înceta să existe: dacă fiecare ar scrie poezie pentru uzul semenilor, unele ar fi bune, iar altele proaste, oricum niciodată egale ca valoare, încât umanitatea ar trebui să opereze o selecţie (aşa

cum de altfel se întâmplă dintotdeauna), iar cei mai mulţi s-ar vedea până la urmă refuzaţi şi siliţi să renunţe. (...) Aşa cum nu se pretinde ca fiecare cetăţean să ia parte direct la producţia de ţevi laminate, utile întregii societăţi, tot aşa nu se va ajunge ca fiecare să scrie poezii şi să le tipărească. Pericolul benzii rulante apare atunci când a scrie poezie devine industrie. Iar poetul un producător de rând" (p. 26-27). Autorul *Raţiunii poeziei* face deci şi adnotările riscurilor revoluţiei poeziei din modernitate, pentru a determina unele direcţii ale criticii ei în abordarea problemei „răsturnării de valori" şi raportat la, de exemplu, faimoasa propoziţie „poezia trebuie făcută de toţi".

În acelaşi context, nu întârzie să apară din partea autorului consideraţii despre cine şi când citeşte poezie, despre ce trebuie să conţină şi unele prescripţii ale consumului* de poezie pe care, de fapt, ea însăşi le impune sau despre o complementaritate imperativă a dezvoltării umanităţii în plan material şi spiritual. „Pentru a-şi restabili prestigiul, notează Mihai Ursachi, cred că poezia trebuie să reconsidere punctele ei de stabilire şi echilibru din perspectiva infinită ce o conferă rezultatele revoluţiei moderne, să reaşeze valorile a căror perenitate revoluţia însăşi a dovedit-o şi a întărit-o. (...) Sunt de părere că poetul, fie el oricât de modest sau de modern, are dreptul, ba chiar datoria sa emanată din însăşi raţiunea de a fi, să se considere agentul unor valori eterne..." (p. 35).

Scurte de câte trei pagini, eseurile lui Mihai Ursachi sunt cu atât mai preţioase, cu cât vădesc mai multă claritate, prin

---

* Deşi termenul este riscant, şi autorul explică de ce, prin a arăta diferenţa între o literatură adevărată şi o literatură de consum, îl folosim aici într-un sens situat în afara acestei distincţii.

aceasta înţelegându-se punctualitate şi adâncime. Dacă teoreticienii şi criticii poeziei de pe tărâm ştiinţific vorbesc despre distincţia poemului prin inefabilul lui, atunci poetul şi criticul Mihai Ursachi îl etichetează prompt ca reprezentând o stare de perpetuă contravaloare a nerăbdării limitei: „Poezia adevărată este un nutriment miraculos care îi hrăneşte pe toţi fără a se epuiza” (p. 28). Aceasta ar fi explicaţia unei diferenţe fundamentale între poezie şi alte valori, inclusiv la nivelul estimărilor aritmetico-statistice, operate des de către autor şi care îi conferă scrisului său un grad înalt de persuasiune.

Raportul poeziei cu critica literară a fost unul văzut în mod diferit pe parcursul evoluţiei literaturii. Dacă în prejunimism unii erau poeţii, alţii erau criticii şi nimeni nu se încumeta să schimbe rolurile, atunci în modernitate lucrurile stau cumva mai încurcat şi se impune problema unei alternanţe a poeziei şi criticii literare la nivel de esenţă şi înţelegere a lor. Astfel Mihai Ursachi stabileşte (în eseul *Poezie şi critică*) etichetele lor distinctive, cel puţin atunci când acestea se manifestă în mod independent: „Spiritul poetic este prin excelenţă constructiv (...), un impuls demiurgic substanţial impulsului fundamental spre cunoaştere; a cunoaşte înseamnă a reconstrui lumea întru spirit, (...) la originea demersului critic stă dimpotrivă un scepticism funciar” (p. 32), marcând apoi momentul crucial Maiorescu, cel care le intermediază şi le echilibrează explicit şi estimând fenomenul Poe, Baudelaire, Eliot care „fac dovada că spiritul poetic se poate foarte bine acomoda cu spiritul critic, că între ele relaţia nu este de excluziune, ci de complementaritate” (p. 32).

Deşi publicate în perioade diferite (ani diferiţi) şi având arii tematice cu grade diferite de concreteţe, eseurile lui Mihai

Ursachi se integrează în volum printr-o consecvenţă ce poate fi uşor probată. Dacă autorul puncta într-un text legătura dintre poezie şi critică, în altul de mai târziu această viziune conectoare, lărgindu-se, îşi va repera originea heideggeriană relevând relaţia poeziei (poezia fiinţei) cu filozofia prin a aminti opinii ale primilor filozofi, care nu desemnează ca centru de greutate al domeniului lor logica formală, ci raportarea continuă la Fiinţă şi la istoria sa. Această completare este şi o întemeiere a primei teorii, pentru că Heidegger, de la care porneşte M. Ursachi în căutarea afinităţilor dintre Hölderlin, Trakl, Rilke, Paul Celan (*Poezia fiinţei: de la Hölderlin la Paul Celan*), considera că adevărata poezie este o dezvăluire, o interpretare sau o hermeneutică a Fiinţei.

În scrierile lui Mihai Ursachi alternează în mod necesar un stil dominat, pe de o parte, de o gândire trigonometrică (*Poezie şi simetrie*), iar pe de altă parte, de precepte de esenţă metaforică ce suplimentează o înţelegere multilaterală (metaforică, poetică, raţională) a jocului liric: „Poate că poezia este calea de aur a spiritului către învăluitul *onthos* în care, recunoscându-se, el se rezolvă izbăvindu-se de sine întocmai ca sarea în Ocean ori ca lumina în Univers”. Gândirea poetică a lumii capătă, sub reflecţiile autorului, o demnitate egală cel puţin cu cea a înţelegerii ei raţionale. În mod fericit, acum poezia şi reperele ei cosmice în raport cu umanitatea sunt explicabile şi explicate fără rest pe lungimea axelor geometrice ale fiinţei şi fiinţării. E pentru prima oară când o reflecţie fluidă şi fără deosebite ghidaje artificializatoare creează o impresie certă despre statutul indestructibil al poeziei de lege cosmică şi spulberă orice tentativă de a vedea în poem o anume formă a vreunui presupus delir uman.

Scris pe un ton cu ceva mai multă nervozitate decât altele, eseul *Poezie şi arieraţie* îşi fixează perimetrul de referinţă asupra unor afirmaţii excesive ale epocii privind statutul dezavantajat şi viabilitatea redusă ale poemului faţă de specia experimentală a eseului. Poziţia necompromisă a lui Mihai Ursachi determină o replică, la rândul ei, uşor acidă, dar neprivată de tact şi inteligenţă. Nu lipsesc aici nici meditaţiile care ar părea în afara noutăţii, dar care fundamentează din nou necesarmente poeticul, pentru a-i restitui valoarea de primat, autorul venind cu argumente surprinzătoare şi din perspectiva esenţei creştinismului care oferă o concepţie rafinată a imitaţiei ca subvaloare a demnităţii umane (imitarea trebuie pusă în raport direct cu creaţia, pentru că gestul uman de a imita dumnezeirea se regăseşte, de fapt, în ideea de creaţie, poetul şi Creatorul având identităţi specifice anume prin libertatea şi capacitatea creaţiei). „Procesul «poiein», scrie eseistul, e radical diferit de «mimesis», dacă nu cumva opusul său: omul se autodefineşte prin creaţie, dar se umileşte prin imitaţie”. Iar pe marginea ideii că poezia, în perspectivă, va subzista eseului, autorul celor *douăzeci şi patru eseuri despre spectacolul liric* va nota că „eonul ai cărui zori se anunţă de câtva timp va fi unul «poetic», adică al unei civilizaţii creative prin excelenţă. «Eseul» (adică încercarea, experimentul) nu numai că nu va înlocui poezia, care este fapt originar şi definitiv, dar îşi va putea continua existenţa (de dată recentă, de altfel) numai dacă va putea deveni creaţie genuină, adică «poezie». Adică va renunţa de a mai fi simplu «eseu»” (p. 46).

Dimensiunea în care a înnoit poezia Apollinaire prin tendinţa suprarealistă este identificată de Mihai Ursachi în literatura germană într-o perioadă preapollinaireană. Pe segmentul german, reprezentativ în acest sens, autorul cărţii ni-l

dezvăluie pe Christian Morgensterner cu zgomotoasele-i şi intraductibilele în alte limbi *Cântece de spânzurătoare.* Cu toate acestea, traducerea aparţinând poetei Nina Cassian este considerată una de succes, graţie, cu siguranţă, mai ales spiritului ei poetic decât talentului de traducător. Astfel, textele lui Mihai Ursachi ne invită la meditaţii asupra unui raport cu totul special între poezie şi limba în care este scrisă aceasta şi eventualitatea (anume acesta fiind termenul) posibilităţilor de transpunere a unor poezii dintr-o limbă în altele. Pentru că măsura ei de receptare nu depinde numai de un public pe care îl poate avea o creaţie în timp – eseistul şi criticul Mihai Ursachi declară franc: „înţeleg prin publicul poeziei toate spiritele din trecut, prezent şi viitor, care au venit, vin, sau vor veni în contact cu nobila artă" (p. 48) –, dar şi în spaţiul măsurabil nu mai puţin în realităţi lingvistice. Potenţele poeziei probează astfel şi virtualităţile unei limbi opozabile sau nu alteia. Prin urmare, pe bună dreptate, poezia şi limba sunt condiţii una pentru alta, iar anumite poezii, pentru că ele spun într-un singur mod anumite lucruri, se pot naşte doar în unele limbi.

Pornind de la eseurile din *Raţiunea poeziei*, vom ajunge singuri să reflectăm şi dacă forţa poetică nu este cumva suprema slăbiciune a poeziei, întrucât aceasta îşi revendică valoarea obligatoriu în timp. Excepţiile sunt, în acest sens, puţine; poeziilor lui Eminescu, de exemplu, încă din contemporaneitatea sa, li s-au recunoscut sclipirile de valori perene. Există totuşi cazuri care, având succes în actualitate, nu-şi mai justifică viabilitatea în perspectivă şi atunci forţa de a se impune în acelaşi secol nu poate fi decât o scânteie pieritoare şi, de fapt, slăbiciunea ultimă. Poezia şi istoria îşi întind trainice punţi de legătură. Momentul şi durata sunt, în viziunea eseistului ieşean, direct proporţionale naşterii valorii poetice.

Cunoscut ca poet prin titlurile *Inel cu enigmă, Missa Solemnis, Cetatea scufundată, Poemul de purpură şi alte poeme, Diotima, Marea înfăţişare*, *Suflet de seară* etc., sau ca prozator prin, mai ales, *Zidirea şi alte povestiri,* Mihai Ursachi este identificat azi şi drept un eseist de forţă cu o prolifică activitate în special la revistele ieşene de literatură şi cultură, publicând mai bine de o sută de mici studii, articole şi eseuri care îi autentifică şi vocaţia teoretică prin „demonul lucidităţii", una dezinteresată, despre care Liviu Antonesei spune în prefaţa prezentului volum de eseuri despre poezie că „Mihai Ursachi gândeşte poezia, mai ales pentru că **îşi** gândeşte poezia proprie!".

DIANA VRABIE
ŞI AUTENTICITATEA LITERATURII
SAU LITERATURA AUTENTICITĂȚII

În pofida titlului cărţii şi a denumirii unora dintre capitolele din interiorul ei, care sfidează stilul ştiinţific, lucrarea *Urme pe nisip*, de Diana Vrabie, apărută la Chişinău, Editura Integritas, 2005, constituie mărturia unui demers critic elaborat privind literatura autenticităţii. Un punct de plecare în acest sens i-a servit autoarei teza care i-a adus titlul de doctor, *Drama cunoaşterii şi tentaţia autenticităţii în literatura românească interbelică*, în 2004.

În această epocă a extremei deschideri spre inovaţie şi în literatură (mai ales?), Diana Vrabie, autoarea cărţii, parcurge cu multă prudenţă un itinerar critic cu tradiţii remarcabile, pe terenul „unei veritabile Arcadii literare" (p. 4). Nu face deloc dovada unei temeri, a unui disconfort de a cita pe criticii clasici, tocmai pentru că lucrarea nu este realizată în scopul confirmării unor teorii mai vechi (fie şi prin alte exemple) sau al răsturnării lor. Ea are intenţia de a surprinde un concept literar şi evoluţia lui susţinute argumentativ, ajungând până la a demonstra importanţa lui de principiu estimativ al valorii unei opere literare. Deci, excesiv de documentată, cartea oferă o perspectivă bine definită, care antrenează în raza ei opere de o mare diversitate.

Conceptul de bază al textului critic – *autenticitatea* – prin definiţie impresionist, este identificat ca atare şi din cauza accepţiilor sale largi şi contradictorii. Fără a avea pretenţia de a trece în revistă toate sensurile termenului, întrucât acesta a traversat mult prea numeroase ipostaze semantice, în capitolul introductiv autoarea remarcă cele mai importante dintre metamorfozele lui, nu numai cu referinţă la creaţiile literare.

„Diametral opus academismului”, termenul de *autenticitate* circulă alternativ cu cel de *autenticism*: „Dacă autenticitatea defineşte un concept cu un caracter mai degrabă menit interpretării sociologice, noţiunea de autenticism anunţă un fenomen literar. De autenticitate dă dovadă, de exemplu, orice izbucnire spontană a maselor. Autenticismul se referă la introspecţie, «jurnale», «solilocuri», la dramele cunoaşterii de orice fel, la notaţiile despre oscilaţiile personajelor, căderile şi înălţările lor spirituale” (p. 8). Comportând, la origini, sensul predominant etic, apoi revendicându-şi-l pe cel de „adevărat”, „obiectiv”, termenul în discuţie redimensionează, am putea spune, piramida principiului frumosului, întemeiat, în estetica clasică, pe aceleaşi laturi esenţiale: *eticul* şi *adevăratul*. Astfel, din acest moment, unitatea de măsură a artei nu mai este, la modul general, *frumosul*, ci *autenticitatea*. Deşi termenul din urmă are la fel de multe accepţii ca şi primul, el îşi schimbă ca un şarpe culoarea în drumul sinuos pe care-l parcurge, trezindu-se în mediile şi timpurile cele mai diverse.

Formula poeticii autenticităţii din literatura interbelică românească, de exemplu, este stabilită în termenii *autobiografiei* ca fiind situată pe două coordonate de opţiune: redarea sentimentului metafizic şi noutatea viziunii epice sincronică procesului literar universal al epocii.

Abordând pluriperspectivist termenul, autoarea identifică un mod de a fi în lume specific uman, care antrenează un

joc al autenticităţii: „Omul, fiinţă umană ce nu se mulţumeşte cu realitatea naturală, va căuta să zidească, chiar în limitele naturii, o lume ideală. Astfel spiritualitatea omului stă tocmai în neautenticitatea lui prin raport la natură, în aspiraţia lui de a ieşi din ordinea vegetativă şi biologică a mediului natural, pentru a păşi într-o ordine nouă, raţională şi morală” (p. 9).

Urmărind evoluţia semantică a termenului *autenticitate* de la accepţia filozofică până la sensul lui de convenţie literară, lucrarea se fundamentează pe o documentare impresionantă. Pe de altă parte, *Urme pe nisip* este, să zicem, un mic laborator în care are loc şi neantizarea noţiunii din punct de vedere teoretic, ca pe parcursul derulării cărţii să fie „repusă în drepturi” prin analiza unor lucrări reprezentative. Căci „fiecare încercare de definire a autenticităţii sau a autenticismului sfârşeşte prin a adăuga încă una conglomeratului de definiţii, iar impasul studiilor asupra autenticităţii derivă mai degrabă din abundenţa excesivă a definiţiilor şi nicidecum din puţinătatea lor” (p. 8).

Pentru ilustrarea unor moduri de „autentificare” a artei literare, cartea oferă, în trei mari secţiuni, interpretarea a trei autori mai puţin interesanţi pentru critica literară a timpului care n-a putut să revendice atunci decât parţial valoarea creaţiilor lor literare. Este vorba de Ioan Sulacov, Sorana Gurian şi Al. Robot. Exemplele aduse în susţinerea ideilor critice sunt însă dintre cele mai diverse şi surprinzătoare, dincolo de cele anunţate în titlurile capitolelor. Textul critic se consumă permanent în vecinătatea extrem de apropiată a textului original, indiferent de importanţa acordată de către instanţa critică subiecţilor literari, începând de la Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Max Blecher etc., autori notorii, până la, de exemplu, un Ioan Sulacov, autor basarabean mai puţin (re)cunoscut, debordând apoi spre literatura universală din epoci variate – Descartes, Gide, Robbe-Grillet, Cla-

ude Simon, Nathalie Sarraute etc. Personajul principal, de exemplu, al romanului lui Ioan Sulacov, *Însemnările unui flămând*, Vanea, este comparat, ca instanţă psihologico-introspectivă, cu personajele dostoievskiene sau cu tipologiile statutare ale lui Ştefan Gheorghidiu şi Fred Vasilescu: „Asemenea lui Ştefan Gheorghidiu şi Fred Vasilescu, Vanea reflectă lumea şi se reflectă pe sine din punctul său de vedere. El se contemplă, se autoobservă, cercetează pe ceilalţi, alimentându-şi subiectivitatea din orice fapt, din orice stare de spirit, iar toate acestea favorizează procesul de subiectivizare a notaţiilor" (p. 47).

Dacă, principial, în definirea autenticităţii se porneşte de la un aspect de extremă intimitate a existenţei individuale umane, ilustrarea ei estetică în literatură este însoţită de câte un capitol special consacrat chiar destinelor autorilor abordaţi. Astfel se justifică punerea în discuţie a trăirilor propriu-zise ale autorilor în realitatea de la care cel mai adesea îşi pornesc creaţiile, realitate căreia, de obicei, nu i se acorda prea multă importanţă. Or, în acest caz, anumite detalii din vieţile scriitorilor sunt pur şi simplu revelatoare întru descifrarea codului literar al autenticităţii operelor lor, ele constituind mereu nişte elemente de opoziţie ale unei realităţi care „nu-i încap" psihologic, social, politic etc.

Capitolul de mijloc, care poartă numele cărţii, îl constituie referinţele despre destinul impresionant al Soranei Gurian, o figură memorabilă inclusiv pentru scandalurile libertiniste „lansate" în societatea literară şi politică a vremii sale, anii '30-'40, destin transpus redimensionat în scrierile literare. Prin creaţia sa: nuvelistică, romane, jurnal, care reprezenta o provocare extrem de zgomotoasă pentru mentalitatea realist-socialistă, Sorana Gurian actualizează autenticitatea literară de la clasicitatea perspectivei epice omnisciente la *impudicitate*, deci la o modernitate împinsă până la naturalism. Romanul ei, *Zilele nu se întorc niciodată*, nelipsit

de stângăcii, ilustrează remarcabil complexul freudian prin sondarea psihanalizei personajelor, indexând situaţii tipologice ieşite din comun, patologice chiar, ca, de exemplu, dragostea incestuoasă a fiicei Ann pentru tatăl ei etc. Lucrarea abundă în descrieri obsesive ale pasiunilor erotice în ipostaza lor fizică, destul de intrigante pentru condiţiile tiparului, cu finalitatea sublinierii teoriei lui Freude: „Amprenta freudismului poate fi recunoscută atât în maniera de a îndruma intriga, cât şi în construirea personajelor, mai ales când e vorba de manifestarea obsesivă a unui complex oedipian" (p. 114).

Ultima secţiune a cărţii se referă tot la *Autenticitatea ca impudicitate* care este cultivată de astă dată de romanul lui Al. Robot, *Music-hall*, autoarea motivându-şi alegerea prin faptul că „impactul teoriilor lui Freude se resimte în numeroase scrieri din perioada interbelică, care se lansează în sondarea inconştientului şi patologicului". Şi Blaga puncta fecunditatea rară a ideii lui Freude. Adevărata motivaţie pentru această opţiune este, de fapt, ideea de libertate a spiritului cucerită prin impudicitate: „Omul nu va fi liber atâta vreme cât nu se va elibera de complexele sale şi de tabuurile impuse de societate. Eliberarea de pudicitatea ce impune un control riguros al atitudinilor şi mişcărilor îi permite să fie cu adevărat autentic" (p. 139).

Importanţa acordată detaliului, ca argument forte pentru un procedeu sau altul şi, prin urmare, pentru conceptul globalizant de autenticitate, conferă cărţii caracter elaborat şi este mărturia unei certe culturi critice. Argumentele, de fiecare dată, se nasc fie din gura unui personaj, fie din identificarea altor mărci narative elementare ale textului, prin aceasta devenind incontestabile.

Obiectivitatea interpretării este susţinută de faptul că autoarea face referinţă la opinii exegetice dintre cele mai contra-

dictorii, situându-se, în mod raţional, pe fiecare dintre poziţii, pe rând, pentru a ajunge în punctul în care o aduce logica şi propria sensibilitate critică.

Pacienţa în desfăşurarea pe larg şi în etapizarea reprezentării demersului de analiză este, totodată, dovada unei pertinenţe interpretative a autoarei, indispensabilă abordării de valoare. Astfel autenticitatea, termenul central al cărţii şi unitatea de măsură cea mai grea în estimarea unor opere care alcătuiesc un proces literar, devine adevărat principiu în adoptarea modului just de receptare a scrierii artistice.

Cea mai recentă lucrare publicată cu semnătura doamnei prof. Diana Vrabie poartă titlul *Cunoaştere şi autenticitate în literatura românească interbelică* (2008) şi constituie o altă etapă de cercetare din proiectul mai amplu, pe care l-a iniţiat odată cu elaborarea la Iaşi a lucrării de doctorat – *Drama cunoaşterii şi tentaţia autenticităţii în literatura românească interbelică* (2004).

Volumul *Cunoaştere şi autenticitate...* reprezintă o decantare serioasă a materiei critice şi o abordare esenţială a literaturii noastre interbelice din perspectiva estompării graniţei dintre literatura de frontieră sau de sertar şi literatura romanescă şi de ficţiune. Prin traseul de referinţe pe care îl fixează, lucrarea intră în inima literaturii noastre, conţinând studii fundamentale asupra operelor scriitorilor români emblematici, precum Mircea Eliade, Camil Petrescu, Anton Holban, Mihail Sebastian etc., şi oferind o impresionantă gamă de sensuri ale termenului amintit care ajung să se şi excludă chiar; asistăm, prin inflaţia semantică, la o adevărată „ofensivă a autenticităţii”.

În epoca extremei deschideri spre inovaţie, cartea „atacă un subiect «bătătorit», după cum subliniază şi Adrian Dinu Rachieru (literatura *autenticităţii* în segmentul interbelic)”. Autoarea parcurge un itinerar critic cu tradiţii remarcabile

pe terenul „unei veritabile Arcadii literare"; lucrarea nu este deci o noutate-trăsnet care ar impresiona la modul obişnuit în momentul apariţiei, ci ineditul ei constă mai degrabă în multitudinea neaşteptată de aspecte pe care le atrage în discuţie flexibilitatea abordării conceptului şi a literaturii care îl ilustrează. Astfel, actualitatea cărţii Dianei Vrabie este una pertinent recucerită. În acest sens sugestive sunt capitolele *În căutarea autenticităţii, Prelungirea existenţei în operă, Arta de a scrie un roman despre roman, Misterele alchimiei literare, Itinerar în absolut, Între oglinzi paralele, Reverberaţia clipei şi a sinelui* etc.

În fond, demersul critic al autoarei, bine structurat, este motivat de o ipoteză pe cât de simplă, pe atât de problematică – *literatura ca document* şi anume ca *document al imaginarului.* Principala valoare a unui document, se ştie, este autenticitatea, şi dacă în domeniul juridic-administrativ termenul este definit cu uşurinţă şi fără echivoc, pe tărâmul literar, fiind preluat cu o extremă libertate (de fapt, din filozofie), acesta traversează metamorfoze semantice impresionante, demne de o mare atenţie, întrucât un document al imaginarului este şi a fost întotdeauna mai copleşitor decât realitatea. Fapt pe care ni-l demonstrează autoarea cu lux de argumente aduse cu o subtilă intuiţie exegetică.

Totuşi lucrurile ar sta cumva mai simplu dacă viziunea critică s-ar îndrepta asupra textelor de pură ficţiune, aşa încât termenul abordat cu referire la ele ar fi fixat latura trăirii personale doar la nivel de convenţie literară, sondând, de fapt, realitatea textului sau textul ca realitate pentru a evada comod pe tărâmul textualismului. Diana Vrabie însă „îşi oferă o cursă cu obstacole", observă şi Adrian Dinu Rachieru în prefaţa cărţii, pentru că analizele pe care le elaborează sunt orientate asupra textelor plasate în zona unei tensiuni între realitate, realitate interioară, subiectivitate şi pragul către ficţiune. Importantă pentru autoare este, în acest caz,

anume diagnosticarea cu exactitate a situaţiei în care confesiunea şi experienţa personală îşi revendică esteticul. Astfel, zona de tensiune despre care vorbim este *cunoaşterea* (personală), termen folosit de autoare în mod imperativ alături de cealaltă noţiune centrică a textului – *autenticitate*. Volumul *Cunoaştere şi autenticitate în literatura românească interbelică* îşi procură importanţa, prin aspectul pe care îl abordează, şi pentru că problematizează convenţiile artei, ale ficţiunii şi rolul acestora, în raport cu scriitura confesivă, la realizarea marilor noastre destine literare.

POEȚI ROMÂNI POSTMODERNI DE IULIAN BOLDEA SAU *GRUP* DIN *INDIVIDUALITĂȚI*

Concepţia cărţii *Poeţi români postmoderni* (Editura Ardealul, Târgu-Mureş, 2006, 342 p.) de Iulian Boldea se pliază pe principiile unui demers critic pe cât de simplu, pe atât de fundamental în abordarea realităţilor literare postmoderne. Afirmaţia imposibilităţii de încadrare a creatorilor într-o comunitate artistică omogenă, marcată la nivel estetic, ideatic şi din punctul de vedere al instrumentarului expresiv, este un punct de reper constant în încercarea „deconspirării" valorilor literare ale epocii noastre poetice. Titlul lucrării *Poeţi români postmoderni* revendică în mod clar şi obiectiv personalitatea creatorului în afara unei concepţii de grup afirmată literalmente, autorul însă având grija sistematică de a stabili nodurile de convergenţă a poeţilor aflate în unele figuri retorice, atitudini poetice sau chiar concepţii asupra lumii şi literaturii.

Deşi critica literaturii şi în general a esteticii postmoderniste a depăşit, se pare, volumul celei care a tratat clasicismul sau romantismul, de exemplu, autorul prezentului volum nu se grăbeşte să încarce paginile exegetice cu şiruri interminabile de trimiteri; descrierea unui fenomen retoric decurge dintr-o respiraţie încheiată a autorului, cu nuanţările şi redefinirile de rigoare, iar fundamentarea lor se realizează subit prin vreun exemplu-argument care ţinteşte în mod nemediat

esenţa abordării, ales fiind unul cu un maxim grad de persuasivitate. Fiecare subcapitol al cărţii poartă în titlu, obişnuit, numele autorului abordat – primul semn al preciziei demersului critic, Iulian Boldea făcând dovada unei etici a scriiturii critice şi respectând, în mod constant şi irevocabil, relaţia cu un cititor care, evident, caută (şi găseşte) în cartea sa calea cea mai scurtă spre cunoaştere.

Aflată la începutul volumului, bucata critică despre Mircea Cărtărescu îşi justifică amplasarea şi prin faptul că autorul *Levantului* constituie, în aproape toate sursele, capul de listă a poeţilor postmoderni din literatura română. Însă, deşi Mircea Cărtărescu este văzut de critica literaturii contemporane ca un superstar al postmodernismului (în poezie şi proză) românesc, criticul Iulian Boldea, fără a-şi afişa demonstrativ impresiile şi fără a se da în vâltorile aprecierilor memorabile visavi de poezia cărtăresciană, realizează cu un calm aproape terapeutic o disecţie atentă a ei, măsurându-i ”pulsul” la diferite altitudini. Astfel analizele duc treptat şi inevitabil la acordarea etichetelor de capodopere şi poeziilor *O seară la operă*, *Ciocnirea* sau *O motocicletă parcată sub stele*.

Spiritul ştiinţific al textului critic nu lasă transparenţe de atitudine a semnatarului faţă de autorul analizat, astfel încercându-se o evitare a subiectivităţii în favoarea argumentului şi credibilităţii. Un cititor curios ar găsi cu greu, de exemplu, nişte dovezi de simpatie a hermeneutului Iulian Boldea faţă de un poet sau altul. Contrazicerile sau nuanţările făcute unor afirmaţii anterioare într-o situaţie sau alta nu desfiinţează şi nici nu-i pun straie de sărbătoare nimănui. Poziţia criticului Iulian Boldea este cea a părţilor egale în numele unei pertinenţe gnostice deosebite.

Despre Traian T. Coşovei consemnează, aproape ca elemente de inventar, faptul că poetul este „unul din răsfăţaţii generaţiei ’80”, pe de o parte, iar pe de alta – „calitatea şi intensitatea

viziunii lirice" sau „tensiunea ideatică de certă anvergură", desigur nu fără a le demonstra în largi gesturi hermeneutice.

Emil Hurezeanu atrage atenţia criticului printr-o originalitate pe măsura unei expresivităţi deosebite în căutarea „fisurii dintre văzut şi nevăzut". Poetul şochează prin exactitatea exprimării, surprinzând nuanţe de-a dreptul revelatoare pentru lucrurile banale. E ceea ce numeşte Iulian Boldea printr-o expresie oximoronică „miracol cotidian", nu fără a fi sensibil la „tonalitatea uşor manieristă" a poemelor lui Emil Hurezeanu: „Cum pe faţa albă a bărbatului / a crescut poemul de sânge tânăr / prin spuma săpunului ras / Străbătând ca un izvor mineral / Zăpada / În pomii proaspeţi / Primăvara e viaţă şi semn" (*Comuniune*). Poetul în viziunea criticului recurge la distanţare / identificare – „două resorturi afective emblematice sub semnul cărora se aşază lirismul lui Emil Hurezeanu"; acest tip de lirism întreprinde „un fel de asceză spirituală, prin care eliberează lucrurile de accesoriu, de detaliile circumstanţiale, redându-le, parcă, în puritatea lor esenţială, arhetipală". Din aceste considerente, poetul este ales spre analiză, ca depăşind deci parametrii poeziei cotidianului drept tendinţă generalizantă. În mod limpede Iulian Boldea fixează modul / metoda scrierii lui Emil Hurezeanu: „Poemul are funcţia de *cadru* al evocării, dar în acelaşi timp el e «încadrat» de energiile demistificatoare ale autorului, care-şi supune propriul trecut unei continue reevaluări şi rescrieri". Bucata critică se încheie prin a convinge că Emil Hurezeanu, reprezentant de prim rang al optzecismului, este o „veritabilă *conştiinţă*".

Alexandru Muşina ni se prezintă ca un creator care explorează distinct cotidianul printr-o percepţie a terifiantului, recurgând la imagistica derutantă a suprarealismului, dar, în acelaşi timp, nepărăsindu-l niciodată cerebralitatea. Criticul subliniază precaritatea existenţei ca fond poetic al versului lui Al. Muşina de o sensibilitate rară: „Din când în când (...) traversăm zidul putrezit al Grădinii şi culegem / Globuri de aur cu care îmblân-

zim viitorul, sau deschidem / Nasturii aerului şi posedăm furioşi / Timpul cald încă al iluziei. // Din când în când ne amintim de Gödwana, / De pelasgii mâncători de scoici, de Cung-Fu, / Ne amintim de sarea-n bucate, de Rosamunda, / De vasele din Micene, de sandaua / Filozofului, din când în când pomenim / Nume fără sens, însă dulci / Inimii noastre: Herbert Read, Marcuse, / McLuhan, John Berryman, Platon, Eminescu, din când în când / Vindem pielea ursului din pădure şi ne / Cumpărăm jucării".

Realul, acest nodul pe care-l resimt în mod obligatoriu individual poeţii postmoderni, generează o atitudine poetică de-a dreptul copleşitoare în poezia lui Ion Mureşan. Despre acesta Iulian Boldea notează cu exactitate: „Poetul resimte cu dureroasă acuitate presiunea oricărei convenţii, împotrivirea tiparului la explozia fluxului vital şi falsitatea oricărei norme prestabilite. În această oroare faţă de fals, idilizare ori idealizare îşi află sursele dinamismul verbului lui Ion Mureşan, directeţea notaţiei acute, percepţia nudă, detaşată prin care poetul înregistrează convulsiile realului". Textul critic cu referire la creaţia poetică a lui Ion Mureşan îşi permite şi nişte fraze retorice care vor exprima imperativ şarmul cu totul aparte al unei poezii postmoderne: „Cum poate coexista iluminarea şi scepticismul în trupul aceluiaşi poem, cum poate sta alături disperarea, angoasa de cea mai acută intensitate şi vizionarismul?".

O altă faţetă a realului este reprezentată în poezia lui Aurel Pantea, unde imaginile vizuale sunt de o banală claritate, iar caracterul discursiv câştigă un teren larg pentru fluxuri şi refluxuri ale tumultului cotidian. Criticul Iulian Boldea subliniază o caracteristică fundamentală a poeticii lui Aurel Pantea: „limbaj intransigent, neutru, dezbărat de veleităţi retorice ori de vertijul expresivităţii gratuite". Pentru a-şi valida afirmaţia, autorul aduce un citat al lui Al. Cistelecan care notează, în acest sens, că: „Poezia lui Aurel Pantea e

(...) o terapie cu mult înainte de a fi o strategie. (...) Literatura vine mai târziu, ca voce mereu secundară, în vocaţia intempestivă a lui Aurel Pantea şi ea, de regulă, drege şi amenajează marginile catastrofei, încercând să introducă într-un ritual impetuozitatea şi vehemenţa şi să dea ritm şi recurenţă intermitenţelor".

De asemenea, teatralitatea investită în cuvântul poetic din poemul lui Matei Vişniec, ca şi neutralitatea limbajului lui Pantea ar pune o problemă fundamentală de fuziune a celor două genuri de creaţie literară: poezie şi proză. Doar că de la Rimbaud încoace, după cum demonstra la 1953 Roland Barthes în *Le Degré zéro de l'écriture*, poezia nu mai este „o Proză decorată cu ornamente sau amputată de libertăţi. Ea este o calitate ireductibilă şi fără ereditate. Nu mai este atribut, ci este substanţă şi (...) limbajele poetice şi prozaice sunt suficient de separate pentru a nu mai avea nevoie de semnele alterităţii lor" (Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii*, Editura Cartier, Chişinău, 2006, traducere din franceză de Al. Cistelecan, p. 37). Pe aceeaşi linie a problemei genurilor, Dan Mănucă (în *Restituiri*, Critica Criticii, Editura Princeps, Iaşi, 2007, p. 14-15) subliniază: „Estetica nouă pune la îndoială foarte vehement însăşi existenţa genurilor literare. Cei care se autointitulează «postmodernişti» refuză orice fel de taxonomie. De fapt aceştia îşi însuşesc, pe faţă şi fără complexe, un proces vechi de cel puţin două secole, iniţiat, cum era şi firesc, nu de teoreticieni, ci de creatori".

Aşadar, prin citarea lui Al. Cistelecan cu referire la fixarea dimensiunilor poeticului ca structură şi substanţă deopotrivă, Iulian Boldea apreciază că Aurel Pantea „nu vede poeticul ca pe o suprafaţă (biografică, tematică şi procedurală) şi ca pe un prilej spectacular, ci mai curând ca pe o *verticalizare în monotonia obsesiei* (subl. n.)". Autonomia textului poetic al lui Aurel Pantea este neîmpărţită şi indubitabilă: „Poemul însuşi este asemenea unei făpturi textuale ce se autodevoră".

Şi pentru Matei Vişniec poemul e „un instrument gnoseologic şi, în acelaşi timp, o făptură dotată cu o fiziologie proprie, cu un metabolism ficţional ce nu poate fi eludat şi o alcătuire monadică, autotelică, într-un anumit sens. Exemplul cel mai concludent este chiar *Poemul care se citeşte pe sine*”.

Cum poeţii postmoderni sunt şi criticii acestora, instrumentarul exegetic nu le este străin deloc. Prin urmare, celor care creează le stau la îndemână şi mecanismele convenţiilor artei pe care o fac. Dacă literatura de până la modernism era estimată cu prudenţă şi valabilitate de către cercetători consacraţi şi critici specialişti, literatura de mai încoace cunoaşte o conştiinţă de sine imperturbabilă, aşa încât secretele profesionalismului hermeneutic sunt dezvăluite în mod firesc, fiecare dintre poeţi făcând sau nu, propriu-zis, şi critică literară. Astfel, reflexivitatea poeziei (îndreptată asupra propriului obiect) cunoaşte varii ipostaze. O exemplificăm pe cea din poemul lui Lucian Vasiliu despre care autorul *Poeţilor români postmoderni* afirmă că „libertatea asocierilor ca şi amplitudinea metaforelor ne oferă spectacolul unei poezii care, refuzând constrângerea tiparelor şi modelelor, se rosteşte pe sine într-un superb gest autoreflexiv, conotând, dincolo de convenţii estetice şi etice, sunetul poeziei autentice”. Această curioasă armonizare a convenţiei şi libertăţii creatoare dă impresia, în concepţia criticului, unei „incongruenţe elaborate” şi a unui „delir raţionalizat, construit cu minuţie de artizan”, opinând că „e foarte greu de apreciat cât este calcul şi cât este spontaneitate în versurile lui Lucian Vasiliu. Raportul dintre aceste două componente psihoestetice se dovedeşte labil; cert e că stilul poemelor îşi află un echilibru benefic, e dozat cu măsură, expresiv cu discreţie şi transparent fără a ajunge la extremă limpezime”.

Tot atâtea asemenea mostre de analize se consumă în mod spectral în jurul numelor de rezonanţă din literatura postmodernă românească Ion Stratan, Magda Cârneci, Florin Iaru,

Marta Petreu, Nichita Danilov, Romulus Bucur, Livu Ioan Stoiciu, Bogdan Ghiu, Mariana Marin, Petru Romoşan, Lucian Vasiliu, Ioan Moldovan, Viorel Mureşan, Andrei Zanca, Mariana Codruţ, Dumitru Chioaru, Mircea Petean, Augustin Pop, Ion Vădan, Carmen Firan, Gheorghe Izbăşescu, Gellu Dorian, Simona-Grazia Dima, George Vulturescu, Traian Ştef, Cassian Maria Spiridon, Mariana Bojan, Daniel Corbu, Nicolae Băciuţ, Ion Tudon Iovian, Ioan Milea, Ioan Ţepelea, Kocsis Francisko, Soril Miavoe, Ion Neagoş, Cristian Popescu, Ioan Es. Pop, Daniel Bănulescu, Caius Dobrescu, Lucian Vasilescu, Ruxandra Cesereanu, Simona Popescu, Andrei Bodiu, Augustin Ioan, George Arun, Iustin Panţa, Nicolae Coande, Ioan Radu Văcărescu, Dumitru Crudu, Rodica Draghincescu, Vasile Baghiu, Emilian Galaicu-Păun, Floarea Ţuţuianu, Radu Sergiu Ruba, Adrian Suciu, Judith Meszaros, Alexandru Uiuiu, Lucian Scurtu, Cristina Cîrstea, Virgil Leon, Dan Bogdan Hanu, Ioan Vintilă Fintiş, Gheorghe Mocuţa, Letiţia Ilea, Marius Ianuş, Mihai Ignat, Sorin Gârjan, Mihai Vieru, Sorin Anca, Grigore Şoitu, Rareş Moldovan.

Ar fi de remarcat, printre altele, şi faptul că volumul de faţă include în peisajul polifonic al poeţilor români şi voci artistice din Republica Moldova (Dumitru Crudu, Emilian Galaicu-Păun), fără ca autorul să găsească necesitatea de a strecura vreun detaliu de menajare privind originea lor sau o eventuală formare poetică diferenţiată, aşa încât integrarea acestora se produce la modul cel mai firesc. Şi aici principiile indestructibile ale unui demers critic aşezat, pornind literalmente de la textul poetic, conferă lucrării valabilitate certă. Criticul analizează, de exemplu, „trăirea fără rest” din poezia lui Emilian Galaicu-Păun şi faptul că „recursul la gest îşi are, în context, semnificaţiile sale, trădând firea duplicitară a poetului, disponibilă atât la banalitate, la anonimizarea de fiecare zi, cât şi la misterul inefabil al hierofaniei purtătoare de sens major”.

Din poezia lui Dumitru Crudu, Iulian Boldea subliniază alternanţele deconcertante ale autenticului şi ale falsului, o nuanţă care se individualizează pe terenul cotidianului volumelor *Falsul Dimitrie*, *E închis vă rugăm nu insistaţi* sau *Şase cânturi pentru cei care vor să închirieze apartamente*: „Născându-se din antinomia naturaleţe – poză, viziunile poetice ale lui Dumitru Crudu se hrănesc, s-ar spune, dintr-o spontaneitate studiată, dintr-un vitalism cenzurat de un temperament retractil, şovăielnic, ispitit de gesturi ample, dar incapabil să le execute, datorită exigenţelor unei lucidităţi care îi temperează mereu exultanţa, geometrizând trăirile sub impulsul ironiei şi autoironiei («dimitrie nu bea niciodată un pahar până la fund / el pe masă mai are vreo şase pahare / dimitrie ridică mâinile în sus / şi se contrazice / acum ca o draperie la geam dimitrie / iese din casă ca şi demetrios / care merge în faţa sa / şi uşa la fel o lasă deschisă»)”. Această dualitate (naturaleţe – poză) reprezintă cu siguranţă, dar la un mod estetizat, calculul aflat în congruenţă cu spontaneitatea, laturi opozabile celor din poezia lui Lucian Vasiliu.

Cartea *Poeţi români postmoderni* apărută acum şi tratând, prin însumarea individualităţilor poetice, un fenomen, s-ar părea, încă neconsumat (majoritatea poeţilor vizaţi sunt în plină vârstă creatoare) este, în aparenţă, supusă unui risc de perisabilitate întru totul admisibil. Trebuie să subliniem însă că eventualitatea acestui risc este spulberată de dovezile unei rare intuiţii şi ale acuităţii spiritului critic al lui Iulian Boldea. Totodată, accesibilitatea şi limpezimea textului critic încununează principiile sale ştiinţifice, ademenind cititorul la o descifrare agreabilă a jocului labirintic al poeziei şi literaturii (mai ales postmoderne!).

AURELIA RUSU. ORIZONTURILE EMINESCIENE SUCCESIVE ÎN IMEDIATA NOASTRĂ VECINĂTATE

În plină epocă de filozofii ale banalului sau cotidianului, când postmodernismul îi absoarbe cu familiaritate pe numeroşii totuşi creatori din domeniul artelor frumoase (nu fără motiv: Poezia s-a uzat!) şi nu mai puţin pe criticii de astăzi, interesul pentru Eminescu nu s-a diminuat. Chiar dacă teribiliştii literaturii contemporane au curajul să-l lege la şireturi sau să-i scuture moliile de pe gulerul hainei, recunoscând fără complexe că ei pot fi şi mai şi la capitolul îngrijire, Eminescu rămâne cu adevărat un luceafăr fără posibilitatea vreunei prozaizări. Căci opera eminesciană reprezintă valabilitatea unei coordonate ontice esenţiale, reunind profunzimile filozofiei clasice, creaţia, în special, literatura, ca mod privilegiat al fiinţei umane de a fi în lume şi dimensiunile specificului naţional ca izvor de adevăruri.

Unul dintre eminescologii importanţi din România, Aurelia Rusu îşi completează seria de contribuţii în domeniul cercetării operei eminesciene din file inedite de manuscris şi din cele mai diverse surse din ţară şi din străinătate cu o nouă apariţie, *Eminescu. Orizonturi succesive* (2006), la Editura clujeană, Clusium, reunind studii de caz care particularizează viziunea eminesciană asupra timpului, omului şi istoriei: „Cele câteva studii de caz reunite în această carte urmăresc cu precădere raportul, esenţial pentru gândirea artistică a lui Eminescu, dintre conştiinţa tragică a fragmentării prezenţei omeneşti şi permanenţa latent-cumulativă a timpului Naturii: *istoricitatea*, relaţia dintre trecut / prezent / viitor, şi

interogaţia melancolică articulându-se într-o singulară poetică a ciclicei, eternei reîntoarceri: emblematicul „măr însângerat”.

Studiile în filologie, inclusiv doctoratul la Montpellier, colaborarea sistematică la cele mai prestigioase reviste de literatură şi cultură din România, precum şi impresionantele rezultate de editor ale Aureliei Rusu, îngrijind ediţiile Eminescu, Coşbuc, Rebreanu, Asachi, Negruzzi, Gib Mihăiescu, Lovinescu etc. în cadrul Editurii Minerva, îi leagă, în mod definitiv, autoarei prezentului volum destinul de acest domeniu, chiar îndepărtându-se, printr-un joc de circumstanţe, de perimetrul geografic naţional (unde mai înainte avea acces nemijlocit la manuscrisele clasicilor noştri) prin stabilirea la Marseille.

Titlul *Eminescu. Orizonturi succesive*, pe de o parte, exprimă înlănţuirea condiţionată a lumilor din metaforele eminesciene, înscriindu-se în armonia creaţiei divine, iar pe de altă parte, caracterizează iscusinţa imperativă a editorului prin care acesta, având privilegiul de a asculta şi de a dezlega într-o succesiune armonică înţelesurile cărţii lui Eminescu, este în măsură să găsească modalitatea optimă de a transmite din pagina manuscrisului şi cititorului revelaţiile de care se bucură el însuşi în mod nemijlocit.

Făcând dovada unei exigenţe pe măsura unui eminescolog respectabil, Aurelia Rusu ne atenţionează în privinţa importanţei îngrijitorilor de ediţii, pe care îi consideră factori decisivi în „asanarea rupturii provenite din raportul perturbat al scriitorului cu realitatea care-l înglobează”. În acelaşi sens cercetătoarea stabileşte, din onestitatea demersului investigaţional, chiar nişte principii de bază ale eticii editoriale, menţionând obligaţiile îngrijitorilor de a nu răstălmăci, dar de a lărgi, „prin acuitate şi acreditare generală, calea aprofundării integralităţii scrierilor şi extinzând plăcerea lecturii”. Termenul „decenţă” este pus în raport direct cu activitatea de editor.

Astfel, după cum mărturiseşte autoarea, aflarea la Marseille i-a fost benefică pentru re-citirea lui Eminescu din perspectiva noilor studii de estetică, filozofie, istoria religiilor apărute în Europa, constituind „materialul informativ contemporan de reperare şi receptare, contribuind la nuanţarea interpretării unor contexte,

teme, motive, simboluri eminesciene – mărturii ale unei conştiinţe identitare europene cu răsunet în universalitate”. Pentru a da cel mai la îndemână exemplu: pornind de la Giordano Bruno pe care l-a citit Eminescu (*De l'infinito, universo e i mondi,* Londra, 1584) şi de la *Critica raţiunii pure* a lui Kant, pe marginea căreia Eminescu notase versuri satirice „la adresa” infinitului („goală adâncime”), autoarea le-a găsit revelatoare şi pe unele lucrări de mai încoace, precum Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, 1950, Andre Comte-Spouville, *Vivre. Traité de désespoir et de la béatitude*, 1988, sau noi traduceri şi interpretări ale lui Giordano Bruno – *Bernard Levergeois*, bunăoară – şi altele, dar ţinând mereu cont şi de proiectele abandonate de Eminescu (*Gruie Sânger*, dramă a cărei coerenţă şi integritate este reconstituită de către Aurelia Rusu), pentru spulberarea unora dintre îndoielile (sau, mai grav, a unora dintre ipotezele slab întemeiate) privind dezlegarea aceluiaşi *Luceafăr,* pe care le avuseseră cercetători de valoare puţin mai înainte. Pentru incitare menţionăm doar ideea sterilităţii infinitului suprem, care nu poate deveni în niciun caz idealul existenţial uman, iar refugiul în recea constelaţie nemuritoare nu este deloc o integrare fericită a fiinţei însetate de absolut. Astfel tocmai infinita măcinare dintr-o existenţă caracterizată prin istoricitate se află în raport direct cu sacrificiul demiurgic în numele creaţiei, iar preţul împlinirii reprezintă însăşi finalitatea supremă care umple şi moartea de sens.

Volumul *Eminescu. Orizonturi succesive* al Aureliei Rusu se structurează pe câteva capitole principale. Primul, *Gruie Sânger – „măr însângerat”,* întreprinde o sondare a motivelor eminesciene din proiectul abandonat, dar prolifice pentru celelalte creaţii; al doilea (*Opera istoriei)* reflectă preocuparea şi viziunea lui Mihai Eminescu asupra modului de dăinuire prin istorie a unei naţiuni, cel de-al treilea cuprinde o abordare privind ***Doina, Doiniţa****, un „răsunet” juvenil perenizat prin* ***Doina***. Un altul se intitulează sugestiv pentru conţinutul său: *„Iar noi locului ne ţinem”..., vers paradigmatic – în dinamica „localului” şi „globalului”*.

Constatăm o varietate impresionantă a surselor de fundamentare a unor simboluri totale din opera eminesciană, precum cele

aparţinând civilizaţiei universale precreştine sau cele întâlnite în operele hagiografice, tragediile greceşti, vechi scrieri româneşti sau varii studii de mai târziu care vizează, de exemplu, în primul capitol, motivele arborelui, al fecioarei, al toiagului care prinde rădăcini şi dă frunze, al ursitoarei, al blestemului, al incestului, al paricidului etc. Prin identificarea surselor de vechimi nemăsurate aceste motive-simboluri se aşază în raporturi de înţelegere a lumii, a Naturii şi a divinităţii dintr-o perspectivă a civilizării produsă în baza unor revelaţii divine succesive. Deşi motivele sunt reunite în drama eminesciană neterminată *Gruie Sânger*, acestea fac corp comun prin ecouri repetate cu întreaga creaţie eminesciană, aşa încât abordarea lor, fără a urmări o epuizare, este totuşi destul de cuprinzătoare şi pliabilă celorlalte contexte ale operelor lui Mihai Eminescu.

Prezentul volum este constituit prin decantări laborioase ale studiilor publicate în mare parte în (şi în) revista „Limba Română", dar, pentru integrarea lor într-un conţinut rotund, asociindu-li-se altele inedite.

Timpul în care este scrisă cartea Aureliei Rusu, *Eminescu. Orizonturi succesive,* impune deopotrivă o privire retrospectivă asupra ediţiilor critice ale operei lui Eminescu, fapt ce, evident, nu-i scapă autoarei, incluzând şi *Consideraţii asupra restituirii operei lui Eminescu în ediţii critice. Despre relativitatea atribuirilor*, prin care oferă în amănunt cunoştinţe despre activitatea publicistică şi despre primii critici ai poetului de la „Timpul" şi de la „Junimea".

Addenda cărţii conţine un dialog cu Alexandru Bantoş realizat şi publicat în revista „Limba Română" (1996) şi altul cu Mihai Cimpoi (apărut în aceeaşi revistă în 1998), în care autoarea, având o bogată experienţă în spate, oferă preţioase opinii şi recomandări privind modul cât mai obiectiv de restituire a creaţiei lui Eminescu şi îşi exprimă afectivitatea deosebită în munca pe care a întreprins-o de-a lungul vremii, împărtăşind modul impresionant (totuşi nelipsit de riscuri de tot felul) în care a pătruns, la propriu şi la figurat, în paginile legendei vii a neamului nostru care este opera eminesciană.

DAN MĂNUCĂ.
CLARITATE ŞI EXHAUSTIVITATE
ÎN RESTITUIREA PROCESULUI LITERAR

Fenomenul literar junimist a fost consemnat de-a lungul vremii drept un moment de maturitate a vârstei literare româneşti. Importanţa lui este dedusă nu dintr-un caracter revoluţionar, în sensul clasic al cuvântului, după cum ar părea la prima vedere orice tendinţă literară sau culturală (care îşi fixează cu stricteţe principiile şi reperele funcţionale, iar abaterile fiind percepute, nici mai mult nici mai puţin, ca plasând opera în afara curentului), ci dintr-o configurare a unui spaţiu creator care, pe de o parte, lansează o nouă concepţie asupra valorilor, iar pe de altă parte, mediază nişte factori existenţi care ar putea eficientiza asimilarea lor fără a scandaliza.

Cercetătorul şi profesorul Dan Mănucă este cel care a studiat în profunzime aceste realităţi, relevându-le în amănunt şi cu implicare în diverse articole şi volume, printre care se remarcă mai ales *Principiile criticii literare junimiste* (1864-1885) (Editura Junimea, Iaşi, 2000, ediţia a doua, revăzută şi substanţial amplificată, a volumului, apărut în 1975, *Critica literară junimistă* (1864-1885)). Lucrarea nu se înscrie, nici pe departe, în liniaritatea unei simple consemnări ale unor principii abstracte, de inventar, dar nu

se vrea nici tocmai o provocare pentru interesaţii de mişcarea literară junimistă. Prin ample analize la zi, autorul volumului amintit pune în lumină aspectele importante şi revelatoare care fixează dintr-o optică multiplă şi esenţială critica literară junimistă. În mod firesc remarcă nişte puncte de plecare esenţiale în discuţiile despre o estetică junimistă, de exemplu, afirmând, ca şi alţii, că temelia ei teoretică „nu este originală, ci alcătuită din idei frecvente în literatura de specialitate a epocii. (...) Dar prin aceasta junimismul nici nu pierde, nici nu câştigă în valoare, întrucât el nu a urmărit noutatea teoretică. Dimpotrivă, a acceptat numai ideile pe care le confirmau timpul, realităţile literare şi cei mai mulţi dintre esteticieni (deşi nu făceau neapărat o legătură între număr şi valoare)" (p. 43).

Caracterul de ruptură în estetica literară a vremii, prin înfiinţarea Societăţii „Junimea", este atent diminuat prin comentarea numeroaselor amănunte care anticipă, într-un fel sau altul, pe anumite segmente sociale şi de creaţie naşterea noii generaţii literare. „În toate provinciile româneşti, afirmă cercetătorul, critica literară de după 1840 poate fi considerată drept un produs nemijlocit al politicii de renaştere naţională şi socială – notă distinctivă, care o individualizează în raport cu critica literară a etapei următoare, care va fi generată în primul rând de literatură" (p. 11). Pornind din acest punct, în paginile volumului vom găsi răspunsuri ample la întrebările: În ce măsură şi sub ce formă s-au făcut simţite socialul, politicul sau tematica patriotică în literatura perioadei junimiste (şi mai ales faţă de o etapă precedentă)?, Care este acum gradul importanţei geniului naţional sau al influenţei mediului în actul creator?, De ce este indispensabil sentimentul continuităţii?, Cum se instituie raportul tradiţie – noutate în arta

promovată de junimişti?, Cum şi pe ce coordonate prezentul se dovedeşte a fi un prag al inovaţiei?, Care este natura domeniului emotiv al poetului şi cum se explică la fiecare creator în parte?, Cum se integrează, în opinia junimiştilor, valorile naţionale în cadrul culturii universale? etc. Prin spectrul problematicii enunţate se dezvăluie rolul clar al junimismului „de a transforma critica literară într-un domeniu independent, de a concilia, prin argumente noi, specifice, funcţia estetică şi, mai ales, de a aplica sever principiile teoretice la realitatea vie a literaturii” (p. 28).

Dar „realitatea vie a literaturii” trebuia surprinsă cu ajutorul unor reflectoare exacte. Astfel, de exemplu, emoţiile şi sentimentele pe care le trăieşte şi le transpune artistic un poet redimensionează şi estetizează chiar şi unele aspecte politice tangenţiale tematicilor diverse ale operelor literare, refuzate în principiu. Maiorescu va face o apreciere relevantă în acest sens poeziilor lui Goga, spre exemplu, spunând că „patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendinţă politică, un simţământ adânc şi, întrucât este astfel, poate fi născător de poezie (T. Maiorescu, CL, XL, 206)”. Esteticul va fi subliniat anume printr-o seninătate a sentimentelor („se cade ca «fondul estetic» să fie o stare sufletească senină (T. Maiorescu, CL, I, 39)” (p. 115)) determinată de echilibrul sufletesc şi de înălţarea spirituală pe care o produce opera de artă. Însă o egală atenţie îi este acordată şi coordonatei ideatice. Aşa încât refuzând romantismul tumultuos şi apropiindu-se mai mult de normele clasicismului, „cei mai mulţi junimişti au acordat o deosebită însemnătate acestei însuşiri (emoţiei), înţelegând-o ca pe o facultate independentă, liberă de orice influenţe exterioare în momentul în care ea devine activă (I. Negruzzi, CL, II, 111)” (p. 59).

Alte principii aplicate de critica junimistă ce mărturisesc despre viabilitatea esteticului şi integrarea lui în actualitatea literară sunt în mod sistematic abordate: combaterea formelor fără fond şi descurajarea mediocrităţii; fundamentarea criticii prin metodă („în critica junimistă, metoda se bucură de o atenţie specială întrucât contribuie hotărâtor la descoperirea adevărului (A. D. Xenopol, CL, III, 293)" (p. 104)); crearea unei legături spirituale între cititori pentru atingerea unor scopuri generale, posibile numai dacă între indivizi există o comuniune de idei; aflarea precursorilor şi susţinerea unei continuităţi; dezvoltarea inegală a raportului gust – criteriu în favoarea primului; înţelegerea operei de artă ca unitate; evitarea vechilor principii de investigare a operei; căutarea criteriilor de judecare a creaţiei în interiorul ei şi, în proporţie directă, identificarea logicii ei proprii; constanţa frumosului ca centru de intersecţie a tuturor celorlalte laturi principiale; obstrucţiunea influenţelor străine şi considerarea folclorului drept unul dintre mijloacele de stimulare şi dobândire a originalităţii artistului cult; un prag de verificare a operei îl constituie luciditatea actului creator etc.

Lucrarea luată în discuţie oferă, în afara unei sistematizări detaliate a principiilor criticii literare junimiste, şi o descriere multilateral exemplificată a modului de funcţionare a lor, a gradului de abatere de la acestea, a necesităţii concesiilor etc. De pildă, discuţiile despre *fond* şi *formă*, termeni asociativi înseşi esenţei esteticii junimiste, au numeroase întorsături prin care aceştia ajung să reprezinte un mod exact de adecvare a lor la priorităţile junimiştilor de definire a artei şi a axelor ei constitutive. Autorul urmăreşte cum şi de ce termenul *fond* va fi înlocuit cu cel de *idee* sau de *concepţie ideologică*, de ce un fond poate fi considerat fals şi care

este raportul lui cu literatura franceză, spre exemplu, dar şi cu valorile autohtone. Analiza laturii formale a operei devine una tangenţială şi fondului: „valoarea literară a unui op nu atârnă atâta de la cuprinsul său, ci mai cu seamă de la forma sub care acel cuprins este esprimat (A.D. Xenopol, CL, II, 248)”, criticii junimişti „definind arta «o formă nepieritoare» (T. Maiorescu, CL, XLI, 467), rezultată din iubirea pentru formă a artistului” (p. 117). În această ordine de idei, detaliile continuă să fie puse în lumină prin focalizarea unor păreri şi a unor teorii ale personalităţilor creatoare importante: „Soluţia avansată este una singură: înfăptuirea desăvârşitei unităţi a fondului cu forma, pentru a se putea asigura echilibrul dintre înălţimea ideilor şi exprimarea lor adecvată. Legătura aceasta este cerută chiar atunci când, folosindu-se de o terminologie curentă, se vorbeşte, precum Slavici în *Estetica* sa, de o «formă internă» şi de o «formă externă»” (p. 117). Prin urmare, este subliniată ideea unicităţii poziţiei junimiştilor care, între 1864-1885, au făcut din solidaritatea dintre fond şi formă un principiu critic cert, aplicat în orice împrejurare.

Ultimul capitol al cărţii, *Spre o deontologie a criticii literare*, coordonează statutul criticii junimiste în cadrul celorlalte domenii culturale – adiacente: etică, psihologie, filozofie, istorie (care „servă de punct de plecare a adevărului [A.D. Xenopol, CL, II, 31]” [p. 246]), medicină chiar (la nivel de terminologie – „boală socială”, „epidemie spirituală”, „beţie de cuvinte”...) etc. Plasarea, ca tendinţă, a Societăţii „Junimea” mai mult printre valorile clasice ale culturii este întemeiată şi la modul global prin posibilitatea reperării unei comparaţii interdomeniale. Astfel, volumul *Principiile criticii literare junimiste* se substanţializează vădit prin relevarea finelor conexiuni de la particular la general / universal în încercarea restituirii integra-

le a fenomenului junimist. Elaborarea lucrării este mărturia nu numai a unei perspicacităţi şi exactităţi a reflecţiilor autorului, ci şi a impresionantei experienţe documentare a semnatarului care fixează importanţa particulară şi rolul fiecărui document în descrierea cât mai obiectivă a realităţii literare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea românesc.

MIRCEA A. DIACONU CU EMIL CIORAN ÎN CĂUTAREA... PARADOXULUI

Cui i-e frică de Emil Cioran? – un titlu care stabileşte cu uşurinţă reperele unei familiarităţi sau chiar a unei intimităţi spirituale, marcând un spaţiu al nemijlocirii pentru comunicarea noastră cu Emil Cioran, reprezentată de cea a cititorului, ca instanţă principială, cu autorul Cioran. Însăşi această neaşteptată apropiere creează o nelinişte, chiar dacă scriitura cioraniană în întregime inspiră un soi de abandon al sinelui (cititorului) baricadat de însemnele propriei identităţi şi angajarea în raportul medic – pacient (cu naratorul), bazat pe interacţiune şi fidelitate. O intensificare a acestei realităţi ar fi fost pe drept cuvânt înfricoşătoare; orice încredere este oarecum dublată de o frică (a dezamăgirii). Acest sentiment însă dispare cu desăvârşire, pentru că nu e vorba de un raport care se adânceşte în zona respectivă de intimitate, ci de o inversare a lui în aceeaşi proximitate. S-ar părea că bucăţile scrise de filozoful român, incluse la compartimentul memorialistică, completează celelalte cărţi ale sale ca viziune sau le explică, în realitate ele se deosebesc în această privinţă prin depăşirea statutului convenţional de „anexă", dezvăluindu-l pe Cioran învins de neputinţă, aşa încât impactul lor asupra cititorului poate fi altul. Şi, într-adevăr, cui să-i fie frică de un asemenea Cioran? Mărturiile lui valorează, vom observa, nu prin explicaţiile acuităţii ce caracterizează percepţia lumii de către au-

tor, pentru care am avea o curiozitate ardentă, ci, paradoxal, prin dezvăluirea rănilor proprii, care nu surprind mai puţin, reflecţiile căpătându-şi deci consistenţa atunci când divulgă o legătură a autorului cu lumea şi măsura în care acesta este afectat interior în condiţiile unei existenţe „impure".

Profesorul sucevean şi criticul literar Mircea A. Diaconu, în studiul *Cui i-e frică de Emil Cioran?,* apărut la Editura Cartea Românească, Bucureşti, în 2008, categoric fără a contesta opera prin care Emil Cioran se impune în literatura română, franceză... (bineînţeles, chiar asumându-şi unele inevitabile „tautologii discursive"), cercetează dintr-o perspectivă mult mai atractivă *Caietele* şi corespondenţele cioraniene cu apropiaţii săi, ce ilustrează vădit mai bine decât celelalte scrieri modul în care autorul traversează stări constituind ipostaze ale căutării. Or, acesta susţinea cu fermitate: „Nu la o operă aspir, ci la adevăr. Nu să produc, ci să *caut*" (Emil Cioran *apud* M. A. Diaconu, *op. cit.*, p. 101). Iar căutarea presupune ipostaziere, tocmai de aceea contradicţiile sunt inevitabile, anume contradicţiile de circumstanţă. Departe de a efectua o analiză mecanică a limbajului cioranian, atrăgând în discuţie termeni precum „actanţi ai scrisului cioranian", deci emiţător – receptor / destinatar etc., fiind prea sofisticaţi şi reverenţioşi şi, prin urmare, semnificând distanţarea, pentru a vorbi despre o relaţie pură dintre un sine şi altul, nedisecabilă / neanalizabilă, Mircea A. Diaconu stabileşte totuşi prin cartea sa măsurătorile identificării sinelui cu adevărul propriului sine, Cioran prezentându-se deci şi ca pacient sau, în „stratul de profunzime" a scriiturii, mai ales ca pacient.

Spre a fixa momentele în care Cioran este surprins „lingând toate rănile acestei lumi", determinat anume de propria frustrare şi incertitudine, criticul Mircea A. Diaconu găseşte cu cale nu relectura care ar răsturna nişte semnificaţii incomode sau uzate sau justificări ale unor afirmaţii, ci lectura punctuală a *Caietelor* şi scrisorilor lui Cioran din perspectiva mesaju-

lui lor autonom (!) – nu al aceluia pe care îl caută cititorul –, iniţiind un demers critic orientat către o descoperire în sens primar a rosturilor scrisului şi fiinţei lui Emil Cioran pe care le caută însuşi. Iar primarul sau elementarul la Cioran nu se regăseşte decât în paradox. Dacă sintagma *Cioran în căutarea paradoxului* ar putea inspira conotaţia artificialităţii, e pentru că, de fapt, mişcările sufletului cioranian sunt întotdeauna condiţionate, au o motivaţie care ar fi putut să nu fie (boala, de exemplu: „Trebuie spus lucrurilor pe nume: toate gândurile mele depind de neajunsurile mele, dacă am înţeles câte ceva, meritul revine exclusiv carenţelor sănătăţii mele" [Cioran *apud* Diaconu, p. 101]). Cartea lui Diaconu are rostul de a raporta ideile filozofului unele la altele, pentru a ajunge să explice traiectoriile gândirii cioraniene şi determinările lor paradoxale, evidenţiind dinamica tensionată a căutării (dovedită a fi, per ansamblu, o căutare a sinelui propriu): „M-a interesat o coborâre în maelstormul *fiinţei* cioraniene. Nu ideologia, un accident al fiinţei, nici imaginea de ansamblu, reductibilă la câteva ipotetice „teze", ci spectacolul unei fiinţe care explorează sagace, lucid, inclement propriul labirint, plasat în interiorul unei ciudate logici interioare, iată ce contează cu adevărat" (p. 14). O subsumare a adevărurilor lui Cioran care se pot înscrie într-un flux coerent al viziunii despre lucruri, cartea ţinteşte şi sinceritatea / onestitatea autorului sau ipocrizia lui, ilustrând, aşa cum, de fapt, o cere tipologia cioraniană, un punct de vedere pertinent despre lucruri şi fiinţe ca lucruri (o coerenţă şi o pertinenţă pe care le admite o fire ca Cioran, bineînţeles, unele cu totul specifice), cărora li se procură implicarea sau distanţarea eului proiector, realitatea sau irealitatea lui şi care se vor identifica în totalitate cu acesta pentru a căpăta stări alterabile ca şi ale lui.

„Spectacolul fiinţei cioraniene" se datorează anume intensităţii concepţiilor, unui soi de filtrare a realităţii prin fibrele vibrante ale interiorului. Astfel, pentru a vorbi despre Adevăr,

Fiinţă, Dumnezeu etc. nu ar avea prea mare importanţă să spunem cum arată acestea în viziunea lui Cioran (de exemplu, că Adevărul este totalitatea măştilor, că Fiinţa nu are nimic cu realitatea şi că nu este accesibilă nici prin creaţie, fiindcă orice act uman este de o precaritate incurabilă, că Dumnezeu este negăsitul ca şi Fiinţa etc.), ci ar trebui pus în discuţie, aşa cum demonstrează Mircea A. Diaconu în ansamblul analizelor sale, mai ales gradul în care ele cutremură fiinţa eului, aşa încât motivele sau obiectele reflecţiilor sunt optate în funcţie de capacitatea lor de tensionare a subiectului, iar infinitudinea acestor reflecţii se explică prin faptul că ele sunt originale de fiecare dată nu pentru un nou obiect al tratării, ci pentru o nouă intensitate a concepţiei, iar pe acest teren paradoxurile se succed necontenit şi devin o fire a lucrurilor. Prin urmare, devine mai mult decât evidentă fragilitatea aproape tragică a fiinţei lui Cioran în pofida autorităţii impuse prin scriitură şi a capacităţii lui de a abate pe cineva de la gestul sinuciderii pe care îl dezvăluie în lumina lui întemeietoare... Anume în acest moment trebuie să ne punem întrebarea *Cui i-e frică de Emil Cioran?* şi mai puţin, poate, atunci când Cioran este ironic, aşa cum susţine Mircea Iorgulescu: „Recursul sistematic la ironie pune sub semnul întrebării mult discutatul «nihilism» cioranian”, mai ales că ironia nu este o particularitate cioraniană tocmai distinctivă şi, mai mult decât atât, ea nu face decât să întărească o autoritate discursivă chiar prin atacul realităţii din straturile ei familiare, din miez.

Raportul cu ceilalţi se regăseşte la Cioran în orice judecată de valoare, dar mai ales în confesiunile care lămuresc asupra stărilor sale interioare provocate de interlocutori. Alteritatea e o problemă centrală a scrierilor cioraniene, fiind discutată pe larg în critică. Un laitmotiv în descifrarea eului cioranian este recunoaşterea sinelui în celălalt. „Toată viaţa am vrut să fiu altceva: spaniol, rus, german, canibal – orice în afară de ceea ce sunt. Mereu răzvrătit contra sorţii, contra naşterii

mele. Nebunia de a te vrea diferit de ceea ce eşti, de a adopta în teorie orice condiţie în afară de a ta” (Cioran *apud* M. A. Diaconu, p. 126). Celălalt poate fi oricine, în unele privinţe admirat, în altele (sau aceleaşi!) dezavuat, de regulă, detestat. În aceeaşi ordine de idei, într-un capitol mai concluziv, plasat către finalul cărţii lui M. A. Diaconu – *Omul fără cauză* –, Cioran este caracterizat ca un adept al nestatorniciei; preferă şi se regăseşte în tot ce nu este sistem, jinduind o evadare din „jocul steril al umanităţii”, iar aceste năzuinţe nu denotă altceva decât, în fond, fragilitatea unei firi. La fel şi visele de a deveni celebru, de a adulmeca miasmele tari ale gloriei sau preferinţele pentru aflările sale la Răşinari (un Răşinari orb fără perspectiva Parisului, în sensul în care baştina îi oferă posibilitatea unei cunoaşteri specifice a lumii, dar pe care nu o poţi conştientiza fără să fi trăit mai mult timp într-un centru cultural impunător) sau la Paris („un Paris iluzoriu, fascinant şi atroce”), alterabile cât ai zice peşte, sunt negreşit probe de inconsistenţă, contra căreia luptă omul şi filozoful Cioran. În această privinţă capitolul *Feţele identităţii sau Cioran, evreul* este unul relevant; afirmaţia „sunt *metafiziceşte* un evreu” confirmă modul lui predilect de a fi şi de a se prezenta lumii: „Un evreu pentru că n-are rădăcinile niciunde, pentru că este în permanenţă altul, pentru că propria identitate se hrăneşte din criză, pentru că trăieşte datorită unui curaj care înseamnă ură de sine. «Nu mă înţeleg în profunzime decât cu evreii. Avem tare comune»” (p. 126).

Identitatea de nesurprins a sinelui înstrăinat, fără a recunoaşte, în mod direct, nicicând dezrădăcinarea (căci noţiunea de dezrădăcinare, chiar în cel mai larg sens, şi cea de înstrăinare sunt pentru Cioran două lucruri diferite; atunci când spune: „sunt un străin – pentru poliţie, pentru Dumnezeu şi pentru mine însumi”, greutatea cade pe prezenţa unui eu insesizabil, dar pretabil căutării şi, în sfârşit, pe definirea lui ca distanţă parcursă de la un adevăr la altul, pe când dezrădăci-

narea înseamnă o pierdere a unei realităţi fără a regăsi alta compensatorie, sugerând un soi de fatalitate, să-i spunem, neproductivă; or, incidentele fiinţei lui Cioran emană mereu razele norocului în înţeles de avantaj), reflectă şi o concepţie temporală pe potrivă. Caracteristicile timpului care-i curge prin vene sunt succesiune infinită, ireperabilitate, problema circularităţii contradictorii – nereprezentabilă grafic – (nerecunoaşterea propriului chip în oglindă, după trecerea anilor, vorbeşte, pe de o parte, despre faptul că timpul nu poate restitui aceeaşi imagine, pe de altă parte însă, redă eternitatea spiritului care nu se identifică prin chipul atins de trecere) etc. „«Să-mi inventez un soi de prezent», îşi spune într-un loc. Or, prezentul, în concreteţea lui, i se refuză lui Cioran, iar el, compensativ, găseşte un soi de beatitudine tocmai în absenţa oricărei dorinţe şi în proiectarea ca prezenţă a irealului. Întors în lume irealul este salvat” (p. 114). Deci criticul M. A. Diaconu vede, prin „salvarea irealului”, timpul care este pentru Cioran un model fascinant de abstractizare a realului, pentru a crea un iluzoriu protector în care se va refugia spiritul atins de neputinţa înfruntării unui real comun şi sufocant. Astfel căutarea lui Cioran a *altceva* decât a ceea ce vede (nu numai a unui sine diferit de cel care este) devine o eternă şi febrilă căutare a paradoxului conciliant. Dincolo de acestea, prezentul care trebuie inventat este unul concret, actual (reperat prin acte, prin acţiuni) şi se va desfăşura paralel cu unul superior care-i întregeşte, de fapt, fiinţa, cel în care Cioran nu este activ, ci meditativ: „Nimic nu valorează cât meditaţia, care e forma supremă a răgazului. Timpul vid al meditaţiei este, la drept vorbind, singurul timp plin. Roşesc pentru tot ce am făcut, dar nu voi roşi niciodată pentru ceea ce n-am făcut, pentru clipele, pentru ceasurile în care nu m-am manifestat” (Cioran *apud* M. A. Dianonu, p. 168).

Biografiile altora sunt de multe ori un plictis pentru Cioran, numai la gândul că ar putea şi el să aibă aceleaşi realizări.

Or, dezertarea îi este o caracteristică pe care nu ar fi în stare s-o înlocuiască vreodată cu angajarea, deşi îşi reproşează: „Nu eşti decât un dezertor – ţi-ai trădat propria cauză, te-ai despărţit de tine însuţi” (Cioran *apud* M. A. Diaconu, p. 164). „Abandonul, nihilismul, mortificarea, într-un cuvânt înţelepciunea, crede M. A. Diaconu, par surogate care îi alterează fiinţa, dar cu care se identifică într-atât, încât Cioran pare să se regăsească întreg aici. (...) Merge până acolo încât îşi identifică fiinţa cu această absenţă a sensului: «Neputinţa de a face ceva – de ce nu ne-am servi de ea ca o cale spre sfinţenie?»” (p. 164). De fapt, adevărata fiinţă a lui Cioran nu se explică (numai) prin ceea ce este, dar mai ales prin ceea ce vrea să fie, prin ceea ce nu vrea să fie sau prin modalitatea paradoxală de a-şi interpreta ceea ce este. Febra oscilaţiei eterne între două (sau infinite) extreme nu are nicio rezolvare, ea este, în fond, marca inconfundabilei sale entităţi existenţiale. O biografie îi poate trezi repulsie, îl poate plictisi, sau fascina, provocându-i o nestăpânită dorinţă de identificare a propriului eu cu celălalt. Şi în acest caz care este adevăratul Cioran? Răspunsul este: toate ipostazele îi sunt proprii în egală măsură. Ele se nasc una din alta prin antiteză, pentru a menţine dinamica vieţii interioare: „Am, mai mult sau mai puţin inconştient, nostalgia acţiunii, a eficacităţii, a făptuirii, lucruri pe care le dispreţuiesc în teorie; dar teoriile noastre nu au nimic de-a face cu realităţile noastre profunde” (Cioran *apud* M. A. Diaconu, p. 165).

*

Deşi cartea adună probe destul de impunătoare, citabile la nesfârşit, pentru a dezvălui fragilitatea chipului lui Cioran, totuşi, surprinzător, se face prezent în textele filozofului şi un substrat aproape imperceptibil din care izvorăşte o sursă a invincibilităţii. Nici forţa lui Cioran nu poate fi contestată de nimeni, cea care stă în capacitatea miraculoasă a acestuia

de a surprinde echilibrul într-un paradox. Astfel, cititorul lui Cioran este încercat la lectură de un soi de invidie chiar şi atunci când autorul îşi mărturiseşte singur neputinţa. Or, a-ţi explora în adâncime lipsa puterii ca pe o virtute înseamnă mai mult decât curaj, e vorba de o veritabilă autoritate. Aşa încât cartea lui M. A. Diaconu poate fi citită nu numai ca pe o lucrare vădind o înţelegere profundă a scrisului cioranian, pentru a adopta teza ei bine argumentată, dar poate constitui, în acelaşi timp şi la fel de bine, o provocare, neputând anula admisibilitatea unei contraponderi ideologice, pentru că, la urma urmelor, acesta este Cioran, scriitorul pe care îl desfiinţează şi, totodată, îl salvează paradoxul, oferindu-i un spaţiu de evadare dintr-o „scenă prea strâmtă pentru energiile sale", un spaţiu ultradimensional, reperat prin logica eşecului ca împlinire, a victoriei ca ratare, a adevărului ca iluzie, a fiinţei ca imposibilitate, a bolii ca vitalitate..., a paradoxului ca termen de legătură între adevăruri îndepărtate.

ILUZIILE LITERATURII ROMÂNE. O CARTE A LUI EUGEN NEGRICI CARE NU TREBUIE TABUIZATĂ

Moto:
Dacă am fi realmente dispuşi să situăm problema adecvat,
ar trebui să remarcăm efortul de a face literatură,
literatură pur şi simplu, nu una anume, în pas cu timpul.

Eugen Negrici

Inconştientă sau provocată şi întreţinută voit în cele mai diverse scopuri, inerţia (în creaţie şi gândire) este un aspect care ar trebui să îngrijoreze spiritele din domenii variate, iar cele care sunt prin definiţie creaţie se află cu atât mai mult în situaţia „reevaluărilor" continue. Fiind vorba de literatură, vom remarca un proces de-a dreptul şocant, dacă nu traumatizant, ţinând de *laboratorul* criticii, cel prin care se neagă, măcar pentru un moment, valorile ce fundamentează existenţa, spiritualiceşte vorbind, a unui popor. Pentru că a nega un Eminescu este cu adevărat o acţiune lezantă pentru românii care se definesc prin el. Însă acest gen de fenomene, accentuăm – de laborator, au avantajele unice de a opera crude (uneori) selecţii, iar alteori iniţiază resuscitări incredibile. În ce plan Eminescu este poetul naţional al românilor? Şi de ce ideea se moşteneşte din generaţie în generaţie fără îngăduinţa de a o problematiza? „(...) Şi iată o dilemă –, deşi ştii bine că, în clipa în care nu ne vom mai exercita, cu orice riscuri, spiritul

critic, vom pune în pericol nu numai „propăşirea” (vorba lui Maiorescu), ci însăşi spiritualitatea noastră, trebuie să recunoaştem că atunci când un întreg popor priveşte cu evlavie spre icoana înlăcrimată a poetului şi tu însuţi ai crescut în acest cult, îţi vine greu să pătrunzi lucid în crângul fermecat al poeziei eminesciene.

În istoria lui, acest popor nu a avut parte de prea multe personaje care să nu-i fi înşelat speranţele, în care să creadă cu adevărat şi care mai ales să-i reprezinte integral până şi năzuinţele inavuabile. *Eminescu este şi rămâne un mit şi pentru că întruchipează ceea ce nu avem în structura noastră psihică şi temperamentală şi ceea ce ne-am fi dorit, probabil, să avem: statornicie în credinţă şi sentimente, tenacitatea zidirii până la capăt, trăire în numele unui ideal, departe de interesul meschin şi imediat* (s. – *E.N.*)” (Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p. 76).

Pornită pe direcţia „anarhiei purificatoare” de abordare a literaturii noastre, cea mai recentă lucrare a lui Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, apărută în acest an la Editura Cartea Românească din Bucureşti, declanşează un demers critic de repunere în lumină a literaturii noastre, condiţionată sau nu de factori politici, sociali, externi, interni etc., readucând în discuţie diverse coordonate care justifică existenţa unui text literar (printre altele, de exemplu, cititorul: „Câte – mă întreb – din opiniile ferme ale istoricilor literari ar mai rezista, dacă aceştia s-ar decide, la un moment dat, să recitească textele despre care au scris şi din perspectiva destinatarului pe care îl presupun ele?” (p. 158)). Evitând în mod absolut teribilismele, Eugen Negrici adoptă în cartea sa, cu o pertinenţă indispensabilă, principiile unei libertăţi spirituale pe care le fixa şi Witold Gombrowicz – al cărui destin literar a fost îndreptat iremediabil contra Formei care anihilează evoluţia spiritului uman – în *Jurnalul* său de idei, publicat şi în româneşte la Editura Univers, Bucureşti, în 1998, în traducere (selecţie şi prefaţă) de Olga Zaicik. Sunt două cărţi care se înrudesc îndeaproape la nivel de concepţii de literatură şi artă şi de

restituire a lor. Autorul polonez îşi exprima fără rest profesiunea de credinţă: „M-am străduit (...) ca în glasul meu să se ivească o notă de *desconsiderare* şi am început să vorbesc ca un ins care nu acordă prea mare însemnătate reaşezărilor de până atunci ale poporului, al cărui trecut valorează mai puţin decât viitorul – pentru care legea principală este legea actualităţii, dreptul la o maximă libertate spirituală în momentul respectiv (...). Nu suntem (am spus) moştenitorii nici ai măreţiei, nici ai micimii trecutului, nici ai înţelepciunii, nici ai prostiei, nici ai virtuţii, nici ai păcatului, şi fiecare este responsabil doar pentru el însuşi, fiecare este el însuşi" (Witold Gombrowicz, *Jurnal*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 23). Iar despre inerţia în literatură, perfect comparabilă cu îmbătrânirea omului, de exemplu, autorul spune: „(...) nu consider că moartea ar fi problema esenţială a omului şi socotesc că opera de artă total impregnată de moarte nu este o operă autentică. Problema noastră reală este îmbătrânirea, acea imagine a morţii pe care o încercăm zilnic. Nici măcar îmbătrânirea în sine, ci proprietatea ei de a fi atât de total, atât de îngrozitor ruptă de frumuseţe" (ibidem, p. 63), sugerând că este fără raţiune o literatură îmbătrânită (nu veche!), iar cea care urmează o cale previzibilă alunecă în moarte. Autorul înaintează destul de departe în judecăţi de acest ordin, ajungând să afirme că: „Cel mai modern curent de idei este acela care va redescoperi omul ca individ" (ibidem, p. 123.) Prin urmare, din cartea lui Gombrowicz sunt extrase, în afară de principiul negator, şi cel al individualităţii, inclusiv al autonomiei (esteticului), fiind aplicate, în lucrarea criticului Eugen Negrici, la existenţa ca atare a unui text literar, a operei unui autor, a creaţiei unei epoci şi chiar a literaturii naţionale (române).

Cu atât mai interesant este pentru un nume de rezonanţa lui Eugen Negrici să apară o astfel de carte, cu cât acelaşi nume stă scris şi în dreptul titlurilor *Antim. Logos şi personalitate* (1971), *Naraţiunea în cronicile lui Grigore Ureche şi Miron Costin* (1972), *Expresivitatea involuntară* (1977), *Figura spiritului creator* (1978), *Imanenţa literaturii* (1981), *Intro-*

ducere în poezia contemporană (1985), *Sistematica poeziei* (1988), *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitaţie şi propagandă* (1995), *Poezia medievală în limba română* (1996), *Literatura română sub comunism. Proza* (2002), *Poezia* (2003). Aşadar, după ce îl va fi preocupat îndelung şi la modul profesionist literatura română de la originile ei (aşa cum o atestă în mare critica noastră), Eugen Negrici, critic, istoric literar şi profesor de literatura română contemporană la Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti, găseşte în interiorul personalităţii sale forţa şi raţiunea unui inedit experiment de laborator critic, în care „reface" comentarii sau cel puţin propune o reconstrucţie a valorilor literare prin aplicarea, la opere, autori şi epoci de literatură, rând pe rând, a dimensiunilor *tabulei rasa,* în ceea ce priveşte mai ales o tradiţie critică. Semnatarul cărţii nu dă însă dovada unei inocenţe ordinare. Se face abstracţie de obicei de afirmaţiile excesive, declanşându-se relecturi obişnuite şi luându-se de la capăt nişte interpretări care se dovedesc a fi cu o rezolvare mai simplă decât cele care au la bază în mod aprioric un *mit* şi nu spun nimic din ce nu i-ar corespunde. O carte precum *Iluziile literaturii române* nu ar putea fi scrisă decât după parcurgerea unui consistent itinerar exegetic. Pentru că este vorba aici de o inocenţă pe care ţi-o permiţi şi pe care ţi-o asumi cu responsabilitate în numele unei obiectivităţi în faţa căreia poţi să-ţi omori teama de a o înfrunta.

Neîncrederea lui Eugen Negrici în conceptele universalizate şi în interpretările inerţiale s-a declanşat în urmă cu mai bine de un deceniu şi „s-a tradus printr-o lungă serie de articole publicate în «România literară» sub rubrica *Simulacrele normalităţii"*, alcătuind „un fel de repertoriu al energiilor pierdute, al situărilor greşite, al erorilor generalizate, un ghid al prejudecăţilor literare contemporane, al obsesiilor, al falselor concepte, al clişeelor, superstiţiilor şi viziunilor eronate ale istoriilor literare". Autorul mai mărturiseşte, fixând axa de abordare a subiectelor din carte: „Recitind serialul, am remarcat că toate

aceste slăbiciuni, neputinţe, nevolnicii ale spiritului critic sunt manifestările *sui-generis* ale unor frustrări, complexe şi tabuuri naţionale a căror persistenţă şi în climatul public de după 1989 nu poate fi explicată decât prin prezenţa încă iradiantă – de fapt, mereu iradiantă – a unor mituri. De aceea m-am decis ca în studiul de faţă să privesc aceste distorsiuni din direcţia factorului care le explică şi le motivează: mitul" (p. 6).

Ca să indicăm zonele în care criticul atestă configurarea miturilor naţionale creatoare de efecte iluzorii, vom aduce câteva dintre exemplele cele mai sugestive. Repunerea în discuţie a operei eminesciene îl recuperează pe Eminescu ca poet naţional, după cum am remarcat la începutul textului. Nevoia de normalitate a creat din literatura noastră veche un „flagrant", fiind caracterizată ca un deplin fenomen artistic, fără a fi pusă, de exemplu, problema „infertilităţii" ei din cauza lipsei cititorului sau cea a intervalelor de timp în care se publică o scriere sau alta în raport cu datările manuscriselor lor. Romantismul românesc este considerat de autor drept mărturie a „râvnei sincronizării cu orice preţ", pornindu-se argumentarea acestei teze prin invocarea faptului că în epocă „manualele şcolare au făcut dintr-un articol-program de politică culturală, fără nici un argument de ordin strict estetic şi apărut în primul număr din cele trei ale revistei numite „Dacia literară", un veritabil manifest al romantismului românesc" şi amintindu-se „ceea ce Şerban Cioculescu văzuse demult: «la mijlocul veacului trecut ne aflam încă în stadiul gramatical şi lingvistic al culturii»". Problema specifică pe care o înregistra această perioadă era explicată oarecum providenţial prin insistenţa asupra *specificului* romantismului românesc. Apoi vom vedea modalitatea în care cazurile Lucian Blaga, Marin Preda, Nicolae Labiş, Vasile Voiculescu, Mircea Eliade, al modernismului, al postmodernismului, al literaturii feminine, cazul istoriilor literare (momentul Călinescu, spre exemplu) şi atâtea altele, analizate temeinic în *Iluziile literaturii române*, au căzut sub lupa infidelă a receptării dirijate.

Pentru a analiza esenţa sau „referinţele" acestor iluzii ale literaturii române pe care le divulgă (/ reproşează?) Eugen Negrici, deşi este fără îndoială salutabilă această atentă iniţiativă a autorului, am spune că, în fond, nu este vizată literatura ca atare, literatura ca produs oferit, iar dezvăluirea acestora nu poate ştirbi în niciun fel statutul şi rolul adevărat al scriitorilor la crearea literaturii / a literaturii naţionale, ci este vorba mai degrabă şi de fiecare dată de literatura ca produs consumat, adică de modul în care aceasta este receptată făcând abstracţie de adevăratele mize ale autorilor, mize exprimate (sau nu!) estetic.

Dintr-un anumit unghi de vedere, un titlu binemeritat al cărţii ar fi fost, de fapt, *Iluziile criticii literare româneşti*, deşi „exagerările" au căzut, în ultimă instanţă, pe literatura propriu-zisă. Pentru că anume receptarea, să-i zicem, profesionistă le construieşte. Pentru că, în afară de scriitori talentaţi, avem în fondul cultural românesc mai ales critici talentaţi, al căror exces de zel (condiţionat de necesitatea normalităţii sau a mitului, după cum demonstrează autorul) a dat startul receptării într-un ritm pe care trebuiau să-l ţină şi nişte consumatori de literatură la fel de dăruiţi, care, eventual, i-ar fi putut chiar contrazice. Iar dacă ultimii nu sunt întotdeauna prezenţi, cum este şi absolut firesc, vinovată de iluzii se face totuşi critica literară. Căci dacă un autor are nişte veleităţi de geniu, nişte iluzii, vorba lui Eugen Negrici, cum se arată a fi bunăoară cazul Labiş, este imposibil ca cineva dintre cititorii numeroşi să ajungă să le cunoască altfel decât prin aspectul estetic al operei pe care o creează autorul respectiv. Dacă acestea însă nu sunt exprimate în operă într-un mod „lizibil", cititorii sunt ajutaţi deci de alţi factori: critică literară, conjuncturile politice sau sociale, confruntarea cu alte culturi, primul dintre factori având, se pare, rolul „stabilizator" în toate.

Un *post scriptum* de Eugen Negrici: *Nu aş dori ca acestei cărţi să i se atribuie intenţii denigratoare. Nădăjduiesc să se observe că obiectul analizelor este* realitatea psihologică a unei literaturi (s. – *E.N.*) *care a trebuit să supravieţuiască în aerul toxic al unei istorii nenorocite. E. N.*

SUMAR